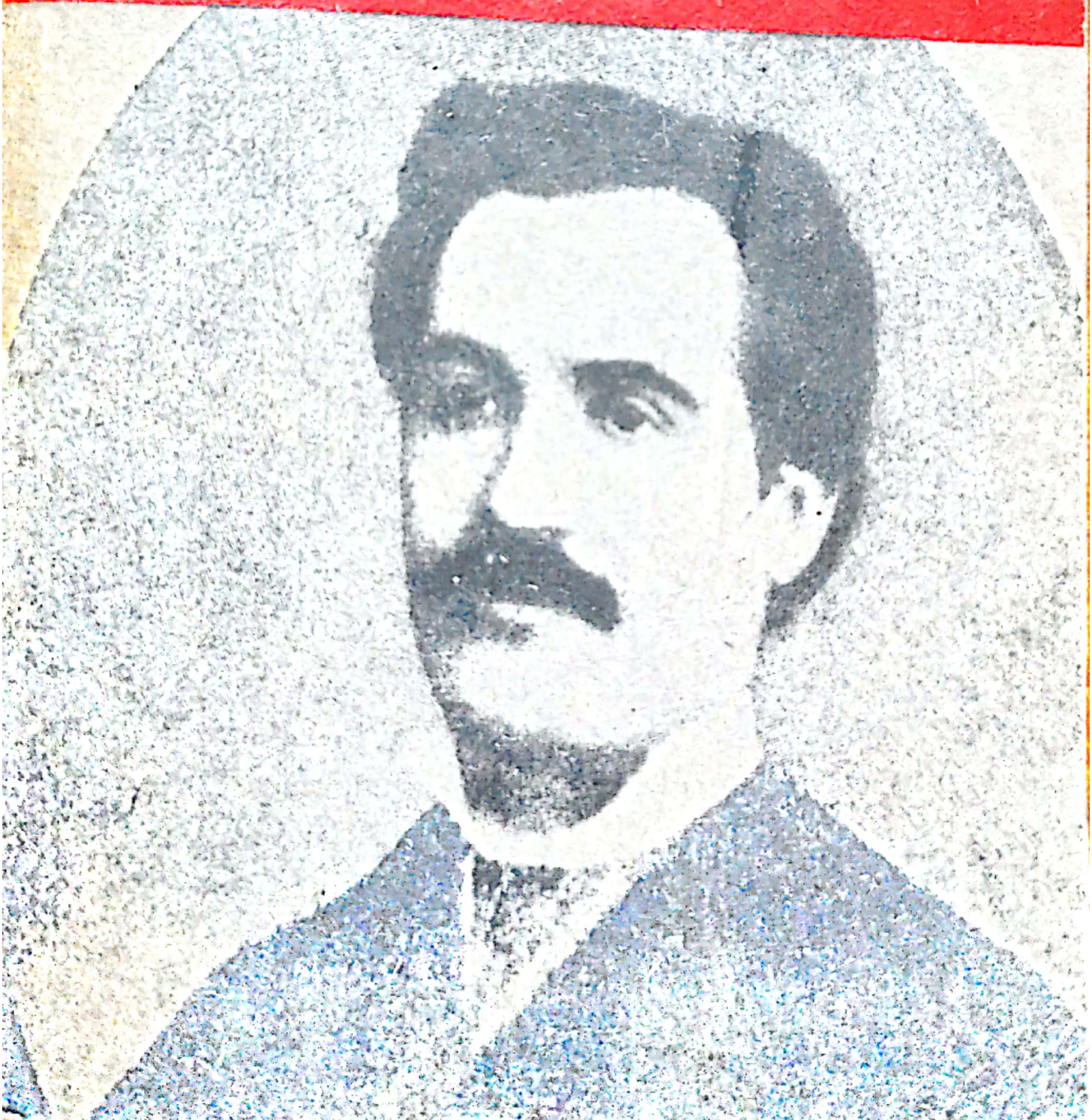
BIBLIOTECA CRITICĂ

eminescu (III)
textul eminescian: analize



Scanned with OKEN Scanner

„biblioteca critică“

EMINESCU

III

TEXTUL EMINESCIAN
ANALIZE

Selecţie, studiu introductiv şi note critice de
GH. CIOMPEC

editura eminescu

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCERE

Poezia lui Eminescu a fost receptată de contemporani nu atît ca text, cît ca fenomen global față de care s-au pronunțat în *principiu,* indicîndu-l ca moment decisiv în evoluția liricii românești sau negîndu-l ca primejdie publică. Tonul a fost dat chiar de primele comentarii — apărute la scurtă vreme după debutul poetului la *Convorbiri literare* (cînd tînărul Eminescu nu propunea cititorului o *Operă,* ci numai cîteva poezii) — și, cu rare excepții, n-a fost tulburat de inițiative divergente pînă în deceniul al treilea din veacul nostru. În acest lung interval, s-au discutat cu precădere personalitatea poetului sau coordonate generale ale operei : pesimismul, demonul, spiritul critic, influența fastă / nefastă asupra tinerei generații — mai rar : „mijloacele de formă" (Nicolae Petrașcu).

Excepțiile, cum spuneam, nu lipsesc. Ar putea fi invocată, înainte de toate, chiar prima receptare critică a poeziei lui Eminescu *(Direcția nouă în poezia română,* de Titu Maiorescu, *Convorbiri literare,* 1871), deși e un articol de critică generală (și încă : unul scris de Maiorescu). Totuși, dacă citim cu atenție *Direcția nouă...,* observăm că în economia acestui studiu programatic paginile dedicate lui Eminescu au cel mai pronunțat accent analitic. Textele selectate din Alecsandri (apreciate superlativ și metaforic) nu-i smulg criticului nici o observație particulară [1] — frazele, puține, orientîndu-ne exclusiv

[1] Titu Maiorescu, *Critice,* I, EPL, 1967, p. 159 (Toate citatele din Titu Maiorescu sînt extrase din această ediție).

Scanned with OKEN Scanner

spre caracteristicile întregului ciclu de pasteluri : „Pastelurile sînt [...] toate însuflețite de o simțire așa de curată și de puternică a naturei, scrise într-o limbă așa de frumoasă, încît au devenit fără comparare cea mai mare podoabă a poeziei lui Alecsandri, o podoabă a literaturei române îndeobște".

Și paragrafele despre Eminescu se integrează perfect unui articol de direcție, amănuntele subordonîndu-se sintezei (cum se întîmplă totdeauna la Maiorescu). Dar chiar aprecierile generale au, acum, o adresă mai precisă, definind (constatăm astăzi) pertinent și exact profilul tînărului poet — atît cît poate fi dedus din primele trei poezii publicate în *Convorbiri literare (Venere și Madonă, Epigonii, Mortua est !)* : „om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate", „farmecul limbagiului", „o concepție înaltă", „iubirea și înțelegerea artei antice" ; aceste aprecieri sînt, toate, mult mai aproape de textul poeziilor invocate ca argument decît caracterizarea metaforică a Bardului de la Mircești din epoca genezei pastelurilor : „Deodată, după o lungă tăcere, din mijlocul iernei grele ce o petrecuse în izolare la Mircești, și a iernei mult mai grele ce o petrecea izolat în literatura țărei sale, poetul nostru reînviat ne surprinse cu publicarea *Pastelurilor*".

Să observăm apoi că fiecare dintre cele trei poezii eminesciene beneficiază de comentarii — lapidare, e drept —, dar de o pregnanță care relevă în Maiorescu un fin mînuitor al criticii analitice (dacă prin acest concept înțelegem aderența la text, și nu abundența frazelor) : „strania poezie *Venere și Madonă*" „cuprinde o comparație confuză" (afirmație motivată cu referiri la text) și „o tranziție" de la negație la adorație, „originală și plină de efect, însă prea calculată" („Plîngi, copilă ?...") ; „ironia amară" din *Epigonii* „este mult mai puternică și mai aprofundată" dacă o raportăm la poeziile predecesorilor (N. Nicoleanu), dar poemul e structurat pe „o antiteză foarte exagerată" ; numai *Mortua est !*, „cea mai bună dintre cele trei poezii ale d-lui Eminescu", e caracterizată în termeni generali („un progres simțit în pre-

Scanned with OKEN Scanner

cizia limbagiului și în ușurința versificării", „multe rime rele"), cu o singură referire concretă („abuz de cuvîntul pală").

În definirea profilului tînărului Eminescu, Maiorescu pornea, prin urmare, de la text și oricît de sumare (elementare etc.) ne apar astăzi comentariile la obiect, critica estetică a textului eminescian *aici* își are începuturile.

Lecția maioresciană din 1871 — remarcabilă prin echilibrul dintre critica de direcție și critica de text — n-a avut urmări notabile în epocă. Contemporanii au reținut foarte exact numai aprecierea de ordin general („poet în toată puterea cuvîntului", situat, valoric, imediat după V. Alecsandri) și — considerînd-o scandaloasă — s-au năpustit pur și simplu să demonstreze contrariul. Tabloul acestei „glorii negative", provocată de articolul *Direcția nouă...*, a fost reconstituit în datele lui esențiale de Perpessicius în *Notele* la ediția integrală și critică începută în 1939. Aici nu interesează istoricul problemei, ci altceva : ce loc ocupă textul eminescian în articolele denigratoare.

Practic, referirea la text e atît de frecventă, încît ai putea crede că detractorii inaugurează comentariul poeziilor lui Eminescu. Dar lucrurile nu stau așa. Și nu cecitatea la valoare (evidentă pretutindeni) e de vină, ci perspectiva abordării. Adversarii Junimii nu au comentat textul eminescian, ci l-au folosit ca argument pentru a denunța „pretinsa direcție sănătoasă" indicată de Maiorescu. Amănuntele invocate dintr-o poezie sau alta nu conduceau spre revelarea unei structuri a textului dat *(Noaptea, Egipetul, Floare albastră)*, ci erau „vînate", convocate pentru a demonstra că Eminescu este un versificator nepriceput, care maltratează limba și prozodia — și nicidecum un „poet în toată puterea cuvîntului", cum pretindea Maiorescu. Oricît de variate ar fi poeziile discutate sau punerea în pagină a observațiilor (obligatoriu negative), toate articolele denigratorilor au o structură canonică (judecata de valoare neîntemeiată a criticului, probată prin ignoranța lui Eminescu în materie de limbă și prozodie) — pe care o ilustrăm prin următorul fragment desprins din comentariul dedicat de Petru Grădiș-

Scanned with OKEN Scanner

teanu poeziei *Egipetul* : „N-avem decît să luăm un număr oarecare din *Convorbiri*, de exemplu numărul din 1 oct. 1872. Găsim aici o poezie de d. Eminescu, de *genialul* d. Eminescu, pe care *direcția nouă* îl pune imediat alături cu... *d. V. Alexandri !* [sic !] S-o examinăm. Poezia se intitulează *Egipetul* și începe astfel :

Nilul mișcă valuri blonde pe cîmpii cuprinși de maur.

Cu primul vers începe scrinteala : Cum ia d. Eminescu cîmpii ? ca plural de la *cîmpie* ori de la *cîmp* împreună cu articolul ? [...] Las la o parte o mulțime de alte frumusețe ale *genialului* d. Eminescu care și-a cîștigat un loc atît de înalt în noua direcțiune și mă opresc un moment la strofa opta :

Rîul sfînt etc.

Mare necaz trebuie să fi avut Eminescu pe prozodie ca să-și permită a rima *zbor* cu *nori* și *rază* cu *luminoasă*. De ce nu și *casă* cu *lună* ? amîndouă se termină cu aceeași vocală. Asemenea inepții nu sînt tolerate nici unui școlar din clasa III-a gimnazială, și d. Eminescu este în fruntea *nouei direcțiuni !* [...] Totul s-a metamorfozat în natură, sub bagheta magică a d-lui Eminescu : undele nu mai *produc* spume, ele *visează* spume, și visează deștepte pentru că în același timp stau la taină ; nu mai se înșiră norii sub cer, ci cerul pornește în inspecție să înșire nori !“ [2]

Fragmentul citat indică precis ținta obiecțiilor din presa vremii : imperfecțiunea formei — condamnată decis, înaintea tuturora, de Maiorescu însuși („Nu înțelegem, nu putem primi această neglijență de formă“ — zicea mentorul Junimii în încheierea „observărilor cri-

[2] Petru Grădișteanu, *„Convorbiri literare“ și „Revista contimporană“*, în *Revista contimporană*, I (1873), nr. 4. Reproducem integral strofa incriminată :

Rîul sfînt ne povestește cu-ale undelor lui gure

Scanned with OKEN Scanner

tice", destul de numeroase). Dacă obiecțiile lui Petru Grădișteanu s-ar fi limitat la neglijențele de limbă și prozodie, articolul său și întreaga critică negativă anterioară publicării poeziilor lui Eminescu în volum n-ar fi fost invocate în însemnările de față. Ultimul paragraf ne interesează însă, fiindcă aversiunea lui Grădișteanu, spaima lui (sinceră, se pare) descoperă în textul eminescian o particularitate esențială, pe care rațiunea comprehensivă a mentorului Junimii n-o intuise (sau n-o comentase în articolul din 1871) : insolitul imaginii eminesciene, abandonarea logicii curente (dominantă în poezia vremii) în favoarea metaforei. Apărînd modul tradițional de compunere a versurilor, Gellienii deceniului opt din veacul trecut manifestau uimiri revelatoare astăzi, în fața unui creator „sub bagheta căruia se matamorfoza" nu natura (cum credea Petru Grădișteanu), ci *natura textului poetic în limba română*.

De fapt, Eminescu a restructurat atît de radical textul poetic, încît a pus într-o fertilă dificultate întreaga critică românească. Două mărturisiri din 1943 merită, încă, întreaga atenție. Cu spontaneitatea lui jucăușă, Arghezi spunea în glumă un gînd serios : „Eminescu nu poate fi tradus nici în românește... Dovadă și încercarea de față" [3] (Conferința ținută la 27 februarie 1943, la Ateneu), iar Vladimir Streinu demonstra pe larg că Eminescu este „poet dificil" prin însuși faptul că textele sale aparțin marii poezii iar aceasta este prin definiție greu de descifrat — „limbaj ermetic în chiar principiul ei" [4].

Așa se explică, poate, preponderența aprecierilor de ordin general timp de aproximativ patru decenii de la

De-a izvorului său taină, despre vremi apuse, sure,
Sufletul se-mbată-n visuri care-alunecă în zbor.
Palmii risipiți în crînguri auriți de-a lunei rază,
Nalță zveltele lor trunchiuri — Noaptea-i clară, luminoasă,
Undele visează spume, cerurile-nșiră nori.

[3] Tudor Arghezi, *Mihai Eminescu*, 1943, în *Scrieri*, 27, Editura Minerva, 1975, p. 56—57.

[4] Vladimir Streinu, *Eminescu, poet dificil*, în *Clasicii noștri*, Casa Școalelor, 1943, p. 135—148.

Scanned with OKEN Scanner

apariția volumului de *Poezii*, ediția Maiorescu. În 1889, Maiorescu însuși nu mai analizează poezii, ci definește (memorabil) profilul personalității și relevă cîteva particularități ale liricii antume. Nici întemeietorul criticii analitice (C. D. Gherea) sau Ibrăileanu de pînă la 1920 nu propun — în cazul Eminescu — analize de text, ci dezbateri ideologico-estetice, referitoare la motive poetice definitorii („demonul"), la idealuri promovate de poezia eminesciană (patriotismul, iubirea trecutului, idealul erotic, „pesimismul" etc.), la definirea locului poeziei eminesciene în evoluția literaturii române și a relațiilor ei cu cea universală. Personalitate puternică, Eminescu a polarizat simpatii și antipatii la fel de pronunțate și a devenit, firesc, obiect de dezbatere publică, în cadrul căreia admiratorii au cîștigat rapid poziții decisive pentru soarta postumă a operei. Oricît de deosebită ar fi perspectiva Maiorescu de cea propusă de Gherea, acești critici cu formație, temperament sau intuiții aproape antitetice se întîlnesc în afirmarea categorică a geniului poetic eminescian ca moment de răscruce în cultura și literatura română. Gherea[5] îi examinează poezia cu mijloacele criticii sociologice și o încadrează în istoria social-ideologică de la sfîrșitul veacului trecut, ca expresie „genială" a *decepționismului* (dezaprobat de militantul socialist) ; de aici a rezultat o foarte ciudată coexistență — pe aceeași pagină — a reproșurilor aduse idealurilor promovate cu afirmarea decisă a geniului poetic. Maiorescu[6] îl definește ca geniu liric și îl încadrează în istoria noastră literară ca „cea dintîi treaptă de înălțare a literaturei naționale" în sfera valorilor absolute, universale — intuind, de asemenea, și funcția benefic modelatoare a poeziei eminesciene asupra generațiilor următoare („Eminescu face epocă în mișcarea noastră literară" ; „Pe cît se poate omenește prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui").

Cu aceasta, în plan critic, bătălia era cîștigată de admiratori — intervențiile adversarilor (viguroase în ul-

[5] C. Dobrogeanu-Gherea, Eminescu, în *Contemporanul*, V (1887), nr. 9 și 11.

[6] Titu Maiorescu, *Eminescu și poeziile lui*, în *Convorbiri literare*, XXII (1889), nr. 8.

Scanned with OKEN Scanner

timul deceniu al veacului trecut) fiind minate fie de reacredință *(Mihalŭ Emnescu. Studiu critic* [de Alexandru Grama], Blasiu, 1891), fie de principiile anacronice ale comentariului (Aron Densușianu). Oricum, „impunerea" poetului nu mai era o chestiune de actualitate : „eminescianismul" devenise deja „o religie" — spunea Iorga în 1892. În prim-plan apărea o nouă dispută, schițată de Maiorescu în studiul din 1889 și neîncheiată (din fericire) nici astăzi : „cum interpretăm" personalitatea și opera marelui poet — recunoscut ca *mare* și de critica estetică (Maiorescu), și de cea sociologică (Gherea), și de timidele începuturi ale cercetării stilistice (N. Petrașcu, „Mijloace de formă", capitol în *Mihail Eminescu. Studiu critic*, București, 1892). Deplasarea de accente în studiile noii generații spre aflarea perspectivei adecvate de abordare s-ar putea ilustra, între altele, și cu împrejurarea că cei mai însemnați comentatori ai eminescianismului din perioada 1890—1920 (Mihal Dragomirescu, Nicolae Iorga, Ibrăileanu) debutează în critica eminesciană, simptomatic, prin studii sau articole de critică a criticii[7], vizînd deopotrivă pe admiratori și pe adversari ; amplul studiu scris de Mihail Dragomirescu supune discuției, în mod expres, *metoda cercetării* iar Iorga reprobase și el cu egală fervoare și incriminările canonicului Al. Grama, și elogiile lui Nicolae Petrașcu, încheindu-și articolul cu o frază care nu are nevoie de comentarii : „Necunoscut aproape în viață, iubit și urît *astfel* după moarte, poetul a fost, desigur, un om fără noroc".

Dominantă în perioada 1890—1920, cercetarea eminescianismului ca fenomen global („pesimismul", „curentul Eminescu", „spiritul critic", „un nou Eminescu", impus de scrierile nepublicate de poet etc.) se deschide ea însăși, treptat, și spre studiul textului. Mai ales mediul

[7] N. Iorga, *Două critice*, în *Lupta*, București, IX (1892), octombrie (Iorga publicase anterior art. : *Eminescu, „Proză și versuri"* — Ediția G.V. Morțun —, în *Lupta*, februarie 1890); Verax [G. Ibrăileanu], *Eminescu judecat și condamnat de d. Aron Densușianu*, în *Evenimentul literar*, I (1894), august ; Mihail Dragomirescu, *Critica „științifică" și Eminescu*, în *Convorbiri literare*, 1894—1895 (în broșură — 1895).

Scanned with OKEN Scanner

universitar produce această mutație, prin contribuțiile lui Mihail Dragomirescu și G. Ibrăileanu.

Chiar din primele studii dedicate lui Eminescu, Mihail Dragomirescu susține primatul textului, necesitatea de a-l analiza în articulațiile lui interioare. Erorile „criticii științifice" i se părea a fi generate și de împrejurarea că interpretul nu cercetează opera, ci ne spune *ce ar voi el* să afle în poezie : „Dacă Dobrogeanu-Gherea [...] și-ar fi lăsat la o parte ideile politice ; [...] ar fi făcut abstracție de întinsele sale cunoștințe literare, începînd cu *Prometeu* al lui Eschil și sfîrșind cu *Demonul* lui Lermontov, și ne-ar fi lămurit legătura dintre imaginile ce se desfășoară în poemul lui Eminescu, pentru a ne face să pricepem unitatea lui ; ne-ar fi lămurit ideea fundamentală, pe care el o concretizează" [8] etc.

Indicate vag aici, într-un context care proclama necesitatea cercetării mecanismului intern al poeziei, principiile analizei („ideea fundamentală", „legătura dintre imagini") vor fi treptat precizate și ordonate într-un sistem amplu articulat (*Știința literaturii,* 1926). Interesul teoreticianului este acaparat de „capodoperă" (înțeleasă ca expresie supremă a „genialității creatoare" și departajată net, axiologic, de „opera de talent" sau de „virtuozitate") iar criticul oferă „aplicații" analitice mai ales pe texte eminesciene — cu declarată preferință pentru poezia antumă, „fiica genialității creatoare" [9]. În consecință, de la teoreticianul „capodoperei" ne-a rămas prima suită de analize de text. Toate sînt „aplicații" menite să ilustreze complicata sa teorie, sînt răspîndite în studiile de estetică literară și subordonate principiilor expuse acolo : *Poezia lirică* (curs, 1925), *Enciclopedia operei literare* (curs, 1925), *Știința literaturii* (1926), *Teoria poeziei* (1927), *Critică* I, II (1927—1928), *Principii de literatură* (f.a.). Avînd acest statut special, comentariile sale ne propun,

[8] Mihail Dragomirescu, *Critica „științifică" și Eminescu* (1895), în *Scrieri critice și estetice,* EPL, 1969, p. 349—350.

[9] *Eminescu 1850—1889* (1934), în vol. : Mihail Dragomirescu, *Eminescu.* Ediție îngrijită, prefață și note de Leonida Maniu. Editura Junimea, Iași, 1976 ; cînd nu au trimiteri speciale, toate citatele din studiile lui M. Dragomirescu sînt extrase din această cuprinzătoare antologie.

Scanned with OKEN Scanner

în primul rînd, o *metodă* de analiză a textului literar ; o metodă riguroasă și chiar rigidă, care indică obiective de cercetare precise — înfăptuite în etape succesive : „fondul", „forma". „armonia". Practic, asistăm la o demontare accentuat didactică a poeziei, în ciuda faptului că teoreticianul subliniază frecvent relațiile intime dintre aceste „organe" ale „capodoperei".

Așa procedează cu poezia *Mortua est !* (cea mai amplă analiză din cîte a efectuat) în cadrul studiului *Metoda istorică și metoda estetică în literatură (Critică,* II, 1928), reprodus integral de Z. Ornea și Gh. Stroia în *Scrieri critice și estetice,* EPL, 1969 ; aici, în 12 pagini, explică „metoda estetică" (în opoziție cu „metoda istorică"), modul cum trebuie ea aplicată în „studiul literaturii, așa cum îl înțelegem noi" și continuă cu analiza poeziei (30 p.). O analiză detaliată, răstignită pe un schelet metodologic arborescent, cu infinite ramificații : 1. „analiza primitivă" (vizînd „cadrul" poeziei, sentimentul fundamental și „momentele desfășurării" lui, „energia" sentimentului) ; apoi 2. „determinarea" și „ierarhizarea" valorii prin cercetarea „fondului", „formei" — fiecare dintre acestea avînd, firește, numeroase subdiviziuni („fondul subiectiv", „fondul obiectiv" etc.) — sau prin compararea cu alte opere înrudite tematic pentru a înțelege „originalitatea specifică", valoarea de unicat a „capodoperei" *Mortua est !*. Alteori, „aplicația" ilustrează o singură latură a metodei. În *Știința literaturii* (capitolul „Elemente de fond adherente la forma operei literare"), poezia *Somnoroase păsărele* este examinată prin metoda „deductivă și inductivă", pentru a releva cum „elementele de fond [...] determină imediat [în sensul de „nemijlocit", probabil] cuvintele în care se îmbracă o capodoperă și care constituie forma ei" ; e un examen tehnic detaliat, vizînd succesiv valoarea specifică a cuvîntului în poezia dată (prin opoziție cu valoarea strict noțională consemnată în dicționare), apoi versificația cu „farmecul armoniei", obținut prin folosirea originală a versului trohaic sau prin „predominarea evidentă" a unor vocale care acompaniază și nuanțează, cu sonorități specifice, sentimentul *(u, o, i).*

Scanned with OKEN Scanner

Dacă intuiția critică este anemică și subordonată sever metodei [10], orientarea decisivă spre text era o îndrumare binevenită. Metodologic, se indicau perspective variate de abordare a textului unic (inclusiv cercetarea valorilor muzicale configurate printr-o instinctivă și savantă distribuire a vocalelor) și se extrăgeau sugestii fertile din ideea că o „capodoperă" e un fenomen „psihofizic" [11] unic și suficient sieși. Conținînd valori ireductibile — ca un organism armonios, căruia nimic nu-i este de prisos și nimic nu-i poate fi sustras fără ireparabile deteriorări — capodopera nu mai poate fi raportată la modele, izvoare, decît pentru a-i defini „fizionomia" inconfundabilă. În acest spirit sînt întreprinse comparații între *Der Stern* de Gottfried Keller și *La steaua* sau chiar între o „traducere" eminesciană și originalul ei *(Foaia veștedă* după *Das dürre Blatt* de Lenau) [12], deplasînd, în spirit modern, interesul cercetării comparate de la emițător spre receptor și propunînd o dreaptă înțelegere a funcției „izvoarelor" externe în opera unui poet de anvergura lui Eminescu.

Acordînd, cum am văzut, prioritate „capodoperelor lirice", Mihail Dragomirescu nu ignoră proza eminesciană. Studiul *Proză epică a lui Mihai Eminescu* (1908) poate fi socotit ca prima analiză de text din unghi estetic a acestui sector intrat mai tîrziu în atenția criticii ; e un comentariu literar mai liber, fără precizări metodice insistente. Se intră direct în analiza textului și demersul critic avansează metodic, consemnînd „lipsurile" și „calitățile" fiecărei piese supuse discuției *(Făt-Frumos din lacrimă, Cezara, Sărmanul Dionis). La Făt-Frumos din lacrimă,* de pildă, constată „concepțiunea [...] cam dezlînată și cam dezechilibrată", „petele" formei („neologisme", „unele comparațiuni și întorsături de frază cam melodramatice și umflate"), dar și excelența „imaginii

[10] Cf. și Eugen Lovinescu, „Rezultate negative ale *Științei literaturii* aplicată de d. Dragomirescu", în *Istoria literaturii române contemporane,* II, Editura Ancora, București [1926], p. 152—161.

[11] Nu interesează aici, valoarea și viabilitatea terminologiei inventate de teoretician.

[12] Vezi antologia citată, p. 237—241 și 242—248.

Scanned with OKEN Scanner

fantastice" (fără egal în literatura noastră), „rara energie" a limbii și stilului. Unele judecăți axiologice rămîn neclintite și azi ; *Sărmanul Dionis* („fermecător amestec de vis și realitate") este situat, fără ezitare, în 1908 !, în fruntea marilor izbînzi ale prozei românești din veacul trecut : „Astfel fiind, Eminescu se arată în proză de o vigoare și de o adîncime pe care nici un alt prozator român n-a avut-o, afară de Caragiale". Observațiile critice aparțin unui iubitor al clasicismului (în sens tipologic), care are merite incontestabile în promovarea analizei textului romantic eminescian în chiar momentul cînd acesta devenea clasic (în sensul etimologic al termenului).

În aceeași epocă, G. Ibrăileanu se apropie de textul eminescian cu mai puține pre-judecăți teoretice. Există, firește, un minimum necesar de conceptualizare (dihotomia fond-formă, specifică vremii, funcționînd ordonator și la el), dar demersul analitic are o mișcare mai liberă : nu mai este o „aplicație" menită să valideze metoda, ci un comentariu mulat mai firesc pe opera vie. În *Pe lîngă plopii fără soț. Considerații tehnice* (1920) avem, probabil, cel dintîi comentariu literar — în sensul dat astăzi sintagmei — prin opoziție cu variatele specii ale criticii științifice, ghidată pas cu pas de metodă. Debutul comentariului lasă impresia că vom asista la o analiză psihologică în maniera Gherea. Dar Ibrăileanu dovedește „supunere la obiect" și o remarcabilă „vioiciune speculativă" [13], întemeiată pe intuiții norocoase ; digresiunile spun lucruri esențiale despre natura sentimentului exprimat în poezie (vezi speculațiile referitoare la „pasiunea iubirii" ce vine din adîncuri, în strofa „Căci te iubeam cu ochi păgîni / Și plini de suferinți..."), despre logica poetică a contrastelor afective încorporate mereu în expresie adecvată etc. Mai importantă decît toate acestea este capacitatea de a defini analitic, printr-un exemplu concludent, o ipostază a lirismului eminescian : poezia deplinei maturități, caracterizată prin „desăvîrșită simplicitate", prin absența „ornamentelor" (Tudor Vianu va spune : „scuturarea de podoabe") sau prin surprinză-

[13] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, F.P.L.A., București, 1941, p. 587.

Scanned with OKEN Scanner

toarea, brusca înălțare din „banal“ spre zone neguros metafizice (mișcare aducînd cu sine expresia corespunzătoare gîndului înalt ; acum, „fraza e lungă, complicată, savant ferecată și concentrată pînă la obscuritate. Un singur lucru comun [cu „partea întăia“] : cu tot avîntul imaginației, stilul e tot simplu, alcătuit din părțile principale ale vorbirii : substantive și verbe“). Nimeni nu definise critic atît de pertinent structura particulară a unei poezii de Eminescu și, prin aceasta, modul cum marele poet a reabilitat estetic o specie aproape compromisă — romanța. De altfel, G. Călinescu, în celebra sa monografie, va dezvolta pe cont propriu ideea critică formulată în 1920 de mentorul *Vieții românești* (vezi capitolul „Romanța «cantabile»“).

Și alte direcții ale cercetării textului eminescian sînt promovate strălucit de G. Ibrăileanu [14]. Prin amplul studiu *Eminescu. Note asupra versului* (1929) se depășea faza tatonărilor în domeniul cercetării expresivității (de la Nicolae Petrașcu la Mihail Dragomirescu) și se ajungea la o abordare de anvergură, la obiect, cu multiple sugestii. Impresia, falsă, este că „teoria“ ar fi acum însăși substanța studiului. În realitate, propozițiile teoretice sau puținele informații istorico-literare schițează doar cadrul dezbaterii : delimitarea (prea) fermă a etapelor pentru a demonstra „nedezmințita adecvare a formei la fond“ [15] de-a lungul întregii creații eminesciene (între 1870—1879 avem „optimism“ și ritm trohaic, între 1879—1883 — „pesimism“ și ritm iambic).

Cu acest program ideatic minim (mereu nuanțat prin „excepția care confirmă regula“), Ibrăileanu cercetează cu pricepere mijloacele expresiei (ritmul, rima, valoarea expresivă a sunetelor etc.), probînd analitic una dintre cauzele impresiei rare pe care o produce poezia lui Eminescu — muzica învăluitoare care, venind din adîncuri,

[14] Vezi *Prefața* lui Mihai Drăgan la vol. : *Mihai Eminescu. Studii și articole*, Editura Junimea, Iași, 1974.

[15] Antologia citată, p. 129 ; citatele, fără trimiteri, sînt luate de aici.

Scanned with OKEN Scanner

își asociază inconștient anumite ritmuri, rime, vocale sau consoane. În marginea obiectivului central („conformarea sonorității la idee", la sentiment) sînt înseriate fragmente analitice înfăptuite de un spirit iscoditor, aplecat cu lupa asupra textului, sînt formulate (uneori rău) idei critice cu fertilă descendență. Iată una dintre ele : „În poezia lui Eminescu, un anumit fond cerînd, provocînd un anumit ritm, nedezmințita adecvare a formei la fond e *probată obiectiv*, lucru greu în estetică. Se ilustrează așadar *cu fapte* că creația lui Eminescu nu are nimic din ceea ce s-a numit muncă-exercițiu, «compoziție», că e fapt profund biologic. [...] «Armonia imitativă» a rezultat, pe deasupra, ca o întîmplare binevenită. Și, desigur, că aceste cuvinte i-au venit în minte spontan, ca efect al muzicii din suflet, ca produs al instinctului poetic, și nu al voinței conștiente." Recunoaștem aici prefigurarea uneia dintre ideile critice prin care G. Călinescu va restructura radical imaginea procesului creator la Eminescu : autorul *Luceafărului* nu e un simplu meșteșugar al versului, ci — înainte de toate — un incomparabil creator de idei poetice care cresc din inconștient și se materializează în variante formale succesive.

Am stăruit asupra acestor începuturi fiindcă ele indică principalele direcții de analiză a textului [16] eminescian, înțeles ca structură autonomă. Din 1930 încoace *direcția scientistă* și *comentariul literar* se vor dezvolta paralel, fiecare dintre ele ramificîndu-se la infinit, dar și intersectîndu-se — intuiția sprijinindu-se pe metodă iar

[16] Optăm pentru această elementară împărțire, singura care poate oferi o relativă orientare într-un domeniu dominat (ca și în beletristică) de personalități. De altfel, și unele instrumente de lucru recurg la asemenea simplificări (uneori binevenite) : „în ultimele decenii ale secolului XIX și primele decenii ale secolului XX, se conturează două direcții esențiale în C[ritica] contemporană : prima declară inutilă o analiză metodică, considerînd opera drept o entitate care nu se revelează decît parțial intuiției critice. [...] a doua direcție, mult mai importantă, consideră C[ritica] sub specia unei cunoașteri sistematice științifice, considerînd opera literară drept un dat cognoscibil, reductibil prin diverse metode de cunoaștere rațională" (*Dicționar de termeni literari*, coordonator Al. Săndulescu, Editura Academiei R.S.R., București, 1976, p. 104—105).

Scanned with OKEN Scanner

rigoarea scientistă îmblînzindu-se deseori sub farmecul „inefabilului", care scapă celor mai perfecționate capcane metodice. Oricum, în perioada 1930—1945 analiza dobîndește un relief impunător prin înfăptuiri de primă importanță ; ele reprezintă „vîrsta clasică", mereu exemplară, a studiilor eminesciene iar inițiativele ulterioare au crescut, deseori viguros, în umbra lor. Încît, pentru chestiunea urmărită aici (analiza textului), nu opoziția între perioade este pertinentă, ci continuitatea — mai ales dacă avem în vedere împrejurarea că mulți dintre marii critici „interbelici" și-au continuat activitatea pînă tîrziu, în noile condiții socio-culturale (G. Călinescu, Tudor Vianu, Perpessicius, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu).

Comentariul literar e practicat exemplar, în stiluri strict personale, de Tudor Vianu, G. Călinescu, Perpessicius ș.a. iar uneori de marii poeți ai vremii (Blaga, Arghezi). Spirit metodic și comprehensiv, Tudor Vianu ne-a învățat să descoperim într-o singură poezie, inteligent selectată, „categoriile lirice mai de seamă pe care poezia lui Eminescu le-a produs" [17]. În deplin consens cu preocupările sale privind cercetarea „motivelor" și a sintagmelor iterative din opera unui scriitor [18], metoda aplicată analizei *Luceafărului* are avantajul de a raporta marele poem nu la un izvor unic și extern, ci la marile intuiții poetice din care a crescut întreaga poezie eminesciană. Sugestia dată de un asemenea demers este limpede, pentru a înțelege o poezie de anvergura *Luceafărului,* e necesar să parcurgem toate poeziile lui Eminescu. E o pedagogie a lecturii ușor de observat în subtextul studiilor datorate primilor clasici ai cercetării operei lui Eminescu. Vladimir Streinu formula aceeași recomandare

[17] Tudor Vianu, *Luceafărul,* în *Poezia lui Eminescu,* Editura Cartea Românească, [1930].

[18] Vezi Tudor Vianu, *op. cit.,* capitolele „Atitudini și motive romantice în poeziile de tinerețe" și „Voluptate și durere". Din ultimul, desprindem aceste precizări concludente : „există fără îndoială reveniri de contexte aidoma sau asemănătoare, care sunt ca niște focare în care se adună razele convergente ale poeziei. A le găsi pe acestea și a le cuprinde în toată întinderea înțelesului lor, înseamnă a încerca să te faci stăpîn peste nucleul în care se găsesc condensate virtualitățile mai de seamă ale unei creații." (p. 67—68).

Scanned with OKEN Scanner

fie indirect în *Legenda „Luceafărului"* (în poem „se orchestrează în adevăr întreaga lirică eminesciană pentru a susține aventura eternului în efemer"). fie abordînd-o frontal în subtilul studiu *Eminescu, poet dificil* [19], unde vorbește pe larg despre „ermetismul propozițiilor lirice fundamentale din opera lui Eminescu" (tip : „vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi"), „ermetism necesar" care nu se deschide înțelegerii noastre decît prin familiarizarea cu întreaga operă : „Căci fără a-i fi contemplat schimbul de lumini, de la un vers la altul, din poeme diferite de la o pagină de început la alta de sfîrșit și din miezul operei către margini, nu este nici un mare poet care să-și descuie ermetismul necesar".

Formulele personale derivate de critici din acest mod de abordare sînt numeroase, toate fiind stimulate — în mare măsură — și de studiile ample care demonstrau convingător „unitatea infrangibilă" (Edgar Papu) a Operei (G. Călinescu, Tudor Vianu, Perpessicius ; ulterior : D. Popovici, Eugen Todoran, Edgar Papu, George Munteanu. Ștefan Cazimir etc., etc.).

Din acest neconstrîngător demers metodologic s-a desprins o derivație cu profil distinct, reprezentată de comentarea acelei poezii (proze) în care apare întîia oară pregnant „eminescianismul" ca expresie inconfundabilă. Sugestii vagi pluteau de mult în aer [20], dar primul care întreprinde o astfel de analiză după o concepție profund novatoare și bine precizată este Vladimir Streinu : *„Floare albastră" și lirismul eminescian (Viața românească*, nr. 5—6 / 1964). Criticul nu se mai întreabă „pînă cînd" durează *începuturile* (faza cînd poeziile încă mai seamănă cu ale predecesorilor), ci „pînă unde" percepem tonalități

[19] Ambele studii sînt publicate în vol. *Clasicii noștri*, Casa Școalelor, 1943.

[20] Ibrăileanu, indecis, crede că „perioada de strălucire" „începe cu *Venere și Madonă*" : ea reprezintă un salt brusc, „o săritură" spre „ceea ce înțelegem prin Eminescu" (*„Postumele" lui Eminescu*, 1908) ; ulterior, apreciază că *Epigonii* marchează „începutul lui Eminescu cel adevărat" (*O fază de tranziție*, „anexă" la *Eminescu. Note asupra versului*, 1929). G. Călinescu spune că abia prin *Melancolie* (1876) „se deschide o activitate poetică ce va deveni tipică pentru poetul văzut prin opera lui tipărită" (*Opera lui Mihai Eminescu*, V, 1936).

Scanned with OKEN Scanner

neeminesciene și *unde* începe „topic și spiritual" originalitatea deplină, inconfundabilă ; fiindcă precizarea datei calendaristice i se pare mai puțin importantă (și „duce oricum la erori") decît înțelegerea corectă a elementelor care „specifică" eminescianismul ca fenomen poetic ireductibil. În consecință, selectează spre analiză „prima poezie, care, încadrată cronologic între bucăți de debut, seamănă mai puțin cu acestea și mai mult cu opera viitoare, tipărită din voința poetului". Comentariul e cuprinzător (critica criticii, critica de text — în sensul originar al sintagmei —, comentarea marilor sugestii lirice provocate de spectaculoase oscilații între poli opuși : viață-moarte, eternitate-viața în forme temporale etc.), culminînd cu examenul stilistic prin care arată că *Floare albastră* „păstrează în metaforă și construcție conduita lirică a debutantului [...], dar deosebirile sînt mai numeroase și mai adînci decît asemănările". Criticul observă cu finețe mutații decisive care „izolează ca mod expresiv *Floare albastră* de figurația debutantului" sau „trecerea de la idei la ideea poetică" — totul indicînd în aparent simpla poezie „prima capodoperă eminesciană" din care opera poetului „va crește [...] ca dintr-un embrion".

Valabil în sine ca analiză exemplară de text, demersul metodologic propus de Vladimir Streinu a ispitit și pe alți comentatori. După George Munteanu, „prima poezie care, virtualmente, îl exprimă integral", ar fi varianta manuscrisă a poeziei *Din străinătate* (datată 1865 de Eminescu), deosebită de versiunea publicată în *Familia* la 17/29 iulie 1866 ; aici s-ar afla „intuiția arhetipală" — în care „nimic nu se va mai schimba [...] decît sporul de luciditate" [21]. Evident, George Munteanu privește lucrurile dintr-o altă perspectivă decît cea proprie studiului *„Floare albastră" și lirismul eminescian ;* important este faptul că analiza lui, așa cum este efectuată, devine o premisă fertilă pentru obiectivele urmărite de sinteza personală propusă asupra „eminescianismului". Ipoteza de lucru a fost preluată (declarat) și aplicată la analiza „prozei poetice" de Mihai Zamfir, care vede în *Sărmanul*

[21] George Munteanu, *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*, Editura Didactică și Pedagogică, 1980, p. 269, 272—273.

Scanned with OKEN Scanner

Dionis și [*Avatarii faraonului Tlà*] „acel fragment miraculos ce cuprinde *in nuce* întreaga proză eminesciană“ [22]. Ca și la Vladimir Streinu, intuiția critică este precizată, aprofundată prin excelente analize stilistice — demonstrîndu-se, astfel, compatibilitatea celor două direcții stabilite mai sus.

Dacă la Tudor Vianu și Vladimir Streinu un *minimum* conceptual este mereu prezent, la G. Călinescu analiza abordează direct textul fără precizarea obiectivelor urmărite sau a metodei. Un comentariu impresionist, ai zice — și în mare măsură așa este fiindcă intuiția e suverană. Dar, cel puțin în cazul Eminescu, avem o speță aparte a impresionismului critic [23], întemeiată pe o cunoaștere suverană a întregii Opere din care a fost extras fragmentul (poezia) analizat (ă). În fond, „analizele“ apar abia în ultimul volum al *Operei lui Mihai Eminescu* și intuiția, mereu proaspătă, se întemeiază firește pe marile coordonate stabilite în primele patru volume. De aci prezența unor substanțiale judecăți critice globale, care ordonează impresiile proaspete date de recitirea textului [24] : „Dacă în compunerile de adolescență lipsea linia tipică a feței spirituale, aici [în *Epigonii*] poetul apare făcut, cu acea moliciune, cu vorba gustoasă și puțin stătută, prin care-l recunoști numaidecît“ ; „Cu *Mortua est !* Eminescu intră în materia lui de temelie, prin două porniri congenitale : vocația uranică, paradisiacă și groaza

[22] Mihai Zamfir, *Proza poetică românească în secolul XIX* (capitolul „Excepția eminesciană“), Editura Minerva, București, 1971, p. 207—246.

[23] Aversiunea față de studierea „științifică“ a operei eminesciene apare chiar din primele articole dedicate poetului, dar ea este însoțită de precizări importante, prin care se opune categoric ignorării „datelor istoriei literare“ : „Am auzit adesea pe unii spunînd că viața și opera lui Eminescu trebuiesc studiate *științific*. E una din vocabulele sub care se ascunde mediocritatea. [...] Viața lui Eminescu nu trebuie compilată, ci creată. Pentru aceasta trebuie talent. Și mai mult talent se cere pentru înțelegerea operei. Talentul va apăra pe critic de superficialitatea d-lui Mihail Dragomirescu, de pildă, care își închipuie că se poate scrie ceva despre Eminescu fără a se ține seamă de datele istoriei literare.“ (*Opinii asupra lui Mihai Eminescu*, 1931.)

[24] Citatele sînt selectate din *Opera lui Mihai Eminescu*, V, F.P.L.A., București, 1936.

Scanned with OKEN Scanner

de surpare și extincție. [...] Versul eminescian începe de pe acum să sfîrîie pe loc și să fiarbă greu, amețind auzul fără zgomote stridente, întocmai ca o tăcere prelungită, devenită asurzitoare pentru urechea neobișnuită cu undele prea largi". Fără program metodologic, criticul definea, astfel, principalele ipostaze ale liricii poetului național. Ediția revăzută, gata de tipar în 1947 și apărută postum în 1969—1970, indică mai limpede obiectivul amintit prin repartizarea analizelor în subcapitole cu titluri sugestive : „Giganticul, macabrul și paradisiacul. Natura minimă" (pentru „epoca juvenilă", cînd „lirica eminesciană este zgomotos oratorică și, în chip implicit, abstractă în structură" ; „Somnolența" (lirismul interiorizat și somnolent — de la *Melancolie* înainte) ; „Noua eglogă" (unde idila este „mai totdeauna împerecheată" cu introspecția) ; „Clasicismul gnomic", „Invectiva", „Romanța «cantabile»", „Folclor savant" etc.

Remarcabilă este nu sistematizarea, ci verva analitică, știința de a releva, fără sistem, valorile expresive, logica proprie a „compunerii". Analiza *Scrisorii I* este exemplară în această ordine de idei — așa cum este ea efectuată în ediția princeps ; altele, numeroase, vin să întărească impresia că ne aflăm în fața unui comentariu de unică acuitate : *Epigonii, Melancolie, Fata în grădina de aur, Luceafărul* etc., etc. Criticul știe să pună „întrebări scandaloase", prin care demolează inerții și prejudecăți, propunînd o perspectivă nouă de înțelegere și, fapt capital, relevînd structurile adînci ale poeziei analizate, configurația ei particulară. „Toate ideile poetice eminesciene (zice Călinescu) trebuiesc puse înaintea cititorului de altă limbă, pentru ca el să se poată urca pe ele pînă la unghiul nostru de vedere. În această privință trebuie să ne întrebăm dacă *Luceafărul* e mai valoros decît *Fata în grădina de aur*. Întrebarea este scandaloasă pentru cine a crescut în sfinteniile vechi, dar ne deschide mijloace temeinice de comparațiune și de cîntărire poetică. Nu. *Fata în grădina de aur* nu poate lupta în cele din urmă cu *Luceafărul*." Și întrebarea este, într-adevăr, fecundă, ea permițînd criticului să releve pertinent structura proprie, fundamental deosebită a *Luceafărului*

în raport cu basmul versificat. *Fata în grădina de aur* nu este „o simplă schiță pregătitoare, cu valoare documentară, ci e o compunere dintre cele mai substanțiale, cu elemente proprii, ce nu se mai regăsesc în *Luceafărul*. [...] Dacă *Luceafărul* e mai sfîrșit în toate, mai statuar", *Fata în grădina de aur este* „un poem epic fabulos", „mai bogat în senzații", „mai ierbos" și are „o logică epică strînsă din care nu se poate clinti nimic". Dimpotrivă, analiza *Luceafărului* îl conduce la această încheiere memorabilă, care indică o altă structură poetică : „Cheia *Luceafărului* pare a fi dar aici : idei puține, sentențioase, căzînd în verseturi, cadențate ca descîntecele, repetate liturgic, introduse într-un sistem de învîrtiri concentrice mergînd de la secvența pur acustică la procesiunile ideologice, figurînd ordinea ciclică a Cosmului, într-o limbă patriarhală, curățită de colori, păstrînd numai mișcarea choreică a textelor arhaice". Pătrunzătoare caracterizări ! Citindu-le îți vine să te întrebi ce nu este „științific" în varianta călinesciană a criticii impresioniste și unde-i găsești perechea în analiza ghidată strîns de metodă. Poate la Sextil Pușcariu, în *Profilul muzical al „Rugăciunii" lui Eminescu.*

Practicînd un stil analitic inimitabil, G. Călinescu nu are urmași în acest domeniu. Totuși, lecția sa a fost asimilată mai ales de criticii care practică foiletonul, precum Eugen Simion *(Proza lui Eminescu,* 1964) sau Nicolae Manolescu *(Vocile lirice ale „Luceafărului",* 1971) — fără a putea numi pe nici unul „călinescian".

Direcția scientistă își definește pozițiile în perioada 1930—1945 prin D. Caracostea ; după Mihail Dragomirescu, nimeni, la noi, nu și-a precizat mai ferm metoda de lucru ca el. Impresionismul critic, „diletantismul" îi provocau alergii și, în consecință, și-a propus să ofere modèle de examen controlabil — asigurîndu-ne că se află în posesia unui „punct fix de adîncire a poeziei, așa încît să se poată dezvălui esențialitatea ei nu printr-un vag entuziasm necontrolabil, dar trăită și împărtășită în expresia ei" [25].

[25] Citatele sînt extrase din vol. : D. Caracostea, *Studii eminesciene,* Editura Minerva, București, 1975.

Metoda sa comportă două demersuri paralele, care s-au concretizat în două studii importante : 1. „critica formei“ (mai potrivit ar fi : „configurația formei“), întemeiată „cu toate cerințele moderne“ (*Arta cuvîntului la Eminescu*, 1938) și 2. reconstituirea procesului de creație prin care s-a ajuns la forma definitivă — critica genetică (*Creativitatea eminesciană*, 1943). Analizele din *Arta cuvîntului la Eminescu* abordează forma finită a poeziei din perspective variate : „axa“ imaginilor (*Axa imaginilor în „Epigonii“*), structurile stilistice și ritmurile (*O structură stilistică și ritmică : sonetul „Veneția“ ; Expresii ritmice pentru sentimentul timpului* [: *„Stelele-n cer“*]) etc. *Creativitatea eminesciană*, cea mai amplă analiză dedicată *Luceafărului* pînă la 1945, îi ilustrează integral metodologia critică (cum sîntem avertizați din fraza liminară [26]). Urmărind cu precădere mutațiile care au transformat o structură epică (*Fata în grădina de aur*) într-un poem, analiza genetică are mereu în vedere „forma definitivă“, fiindcă aceasta „dă înțeles deplin întregului proces creator“ ; de aci concluzia, mai puțin convingătoare, că „forma definitivă a stat *conștient* (s.n.) la temelia primei forme, *Fata în grădina de aur*“ ; judecînd astfel, basmul versificat *Fata în grădina de aur* ar fi o variantă imperfectă a *Luceafărului*.

Prin D. Popovici, cercetarea genetică asociată cu studiul expresiei își manifestă plenar virtuțile, analiza poeziei *Mortua est !* din cursul universitar *Poezia lui Mihai Eminescu* (1948), publicat postum, rămînînd și astăzi un model neegalat.

Analiza procesului de creație este foarte frecventă în ultima jumătate de veac, manifestîndu-se fie independent (Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, 1963), fie asociindu-și cercetarea stilistică (Gh. Bulgăr, *Evoluția expresiei poetice în variantele „Luceafărului“*, 1983 etc., etc.). În cazul Eminescu, cercetarea genetică nu este o simplă modă, ci un demers critic

[26] „Multă vreme m-a urmărit gîndul să dau o metodologie a criticii și istoriei literare românești“ ; analiza *Luceafărului* îi oferă acest prilej.

Scanned with OKEN Scanner

impus de natura particulară a scrisului poetului român ; fiindcă, spunea Pompiliu Constantinescu, „un noroc aproape uimitor a făcut să se păstreze posterității, pe lîngă opera lui scrisă [*i.e.* finită, publicată], și cel mai prețios laborator de creație pe care l-a lăsat vreun scriitor național“ [27]. De altă parte, un incomparabil editor (Perpessicius) a reconstituit inspirat și riguros vîrstele fiecărei poezii eminesciene, oferind cercetătorilor interesați de procesul de creație și de evoluția mijloacelor expresive un instrument ideal de lucru [28].

Și critica stilistică, viguros reprezentată în ultimele decenii, își are justificarea tot în obiectul cercetat, textul eminescian reprezentînd ipostaza supremă a limbajului metaforic în idiomul nostru — fie că ne referim la perioada începuturilor cînd pletora figurilor poetice uluiește prin inventivitate prodigioasă (*Memento mori, Feciorul de împărat fără de stea),* fie că ne aplecăm asupra cristalelor pure din anii deplinei maturități, unde figura poetică, rară, este integrată formulării aforistice. A exemplifica această direcție fertilă este inutil, fiindcă ar fi nevoie de pagini întregi și tot s-ar putea indica omisiuni regretabile ; formulăm, cel mult, o preferință personală pentru acele analize stilistice (tradiționale sau inspirate de orientări moderne : structuraliste, poststructuraliste) a căror lectură nu te edifică dacă cercetătorul *descoperă* prin metoda riguroasă valorile expresive sau dacă metoda documentează o intuiție primordială și suverană [29].

[27] Pompiliu Constantinescu, *O catedră Eminescu,* 1940, în *Scrieri,* 2, E.P.L., 1967, p. 571.

[28] M. Eminescu, *Opere,* I—VI. Ediție critică îngrijită de Perpessicius, E.P.L.A. — Editura Academiei R.P.R„ 1939—1963.

[29] Citățm cîteva dintre cele selectate în volumul de față : Sextil Pușcariu, *Profilul muzical al „Rugăciunii“ lui Eminescu* (1940) ; G. I. Tohăneanu, *Convergența procedeelor artistice în poemul eminescian „Din valurile vremii“* (1967) ; Mihai Zamfir, *[Proza poetică eminesciană]* (1971) ; Paula Diaconescu, *Interiorizarea descrierii și perspectiva modală și temporală în „Melancolie“* (1974) ; Gh. Bulgăr, *Evoluția expresiei poetice în variantele „Luceafărului“* (1983) ; I. Coteanu, *„Dintre sute de catarge“ sau poemul simetriilor simbolice* (1985).

Scanned with OKEN Scanner

Tot în perioada interbelică își află începutul și critica hermeneutică, orientată spre miturile și simbolurile care conferă substrat metafizic imaginarului eminescian. Ne gîndim la *Insula lui Euthanasius* (1939) de Mircea Eliade, unde pertinenta analiză a „geografiei mitice", figurată în cunoscutul fragment din *Cezara*, e însoțită de propoziții metodologice edificatoare. Refuzînd „optica de maniac a freudienilor cari au explicat psihanalitic miturile și riturile", Mircea Eliade observă că „descoperirea și adîncirea" acelor mituri, simboluri (cu rădăcini adînci în cultura umanității) ne pot revela „metafizica implicată" a operei eminesciene și conchide cu un îndemn: „Fapt este ca aceste simboluri [...] se dovedesc a fi [...] valabile metafizicește, și *în jurul lor nici o hermeneutică nu e excesivă*" (s.n.).

Acest mod hermeneutic atît de personal n-a fost continuat, dar sugestii ale metodei sale sînt absorbite în variate proporții de studii ulterioare, interesate de arhetipuri (Pentru Mihai Gorcea, *Steaua din oglinda visului*, 1983; cărțile Elenei Tacciu despre Eminescu urmează cu precădere pe Bachelard — fără a ignora hermeneutica lui Eliade).

Ofensiva evidentă a „cercetării științifice" nu a situat, cum s-ar părea, în penumbră comentariul literar. El e prezent cu variate chipuri (toate fiind marcate, parcă, de o sporită rigoare a demonstrației) și e practicat cu vigoare prin personalități care continuă o ilustră tradiție (Șerban Cioculescu, *Eminesciana* — 1985; Zoe Dumitrescu Bușulenga, *Valori și echivalențe umanistice* — 1973, *Eminescu — cultură și creație*, 1976; Constantin Noica, *„Luceafărul" și modelul ființei*, în vol. *Sentimentul românesc al ființei*, 1978). O formulă inedită a comentariului, des întîlnit în ultima vreme, este explorarea în adîncime a unui vers (D. Murărașu. *Comentarii eminesciene*, 1967; Constantin Noica, *Marginalii la un vers*, în vol. *Eminescu sau gînduri despre omul deplin al culturii românești)* ori a unei expresii (Șerban Cioculescu, G. I. Tohăneanu).

Scanned with OKEN Scanner

Schița istoricului cercetării textului eminescian arată limpede o continuă diversificare a metodelor ; dezvoltate paralel o bună bucată de vreme, în ultima jumătate de veac ele cooperează din ce în ce mai fertil, depășind partizanatul păgubitor în favoarea țelului suprem : familiarizarea cititorului cu natura și frumusețea poeziei lui Eminescu.

GH. CIOMPEC

Scanned with OKEN Scanner

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Volumul al treilea din seria „Eminescu interpretat de..." selectează numai analize de text, în sensul tradițional al termenului: cercetarea unei poezii (proze) în articulațiile ei interioare, ca organism suficient sieși. Textele antologate nu mai sînt ordonate sistemic, ci în ordine cronologică. Am optat pentru acest mod de prezentare pentru a pune în evidență două aspecte care ni s-au părut demne de relevat.

Cronologia ne permite, mai întîi, să observăm că analiza eminesciană s-a manifestat cu relativă întîrziere în raport cu studiul global al operei ; spre deosebire de caracterizările generale, manifestate viguros prin Maiorescu și Gherea încă din deceniul al IX-lea al veacului trecut, analiza de text se manifestă sporadic și nesemnificativ pînă prin 1920 și dobîndește primele înfăptuiri devenite clasice abia în intervalul 1930—1945. Explicația se află, probabil, în împrejurarea că poezia lui Eminescu a inovat radical însăși natura textului poetic și, în consecință, chiar iubitorii liricii sale au avut nevoie de o lungă familiarizare pentru a-i descifra „ermetismul necesar" marii poezii (cum a spus odată Vladimir Streinu într-un studiu pe care îl reproducem în antologie).

Ordonarea cronologică a textului critic este instructivă și în privința evoluției metodelor de abordare a textului. Pe o aproximativă polarizare între *comentariul literar* întemeiat pe intuiție și *cercetarea „științifică"* ghidată pas cu pas de metodă, pot fi observate fecunde cooperări între aceste direcții fundamentale, un spor de „supunere la obiect" și de rafinare a mijloacelor analitice.

Într-o asemenea antologie, ni s-a părut că își află locul și analize care nu se opresc exclusiv la un anumit text, dar sînt preo-

Scanned with OKEN Scanner

cupate de structurile sau expresivitatea textului eminescian (Tudor Vianu, capitolul *Eminescu* din *Arta prozatorilor români*; Vladimir Streinu, *Eminescu, poet dificil* ș.a.).

E de prisos să mai spunem că nici volumul de față nu a putut evita neajunsul congenital al oricărei antologii : selectează prea puțin în raport cu bogăția materialului critic demn de pus la îndemîna cititorului pentru deplină edificare. Credem însă că textele antologiei sînt reprezentative, instructive și încercăm a suplini carența prin informații mai largi în *Notele* care însoțesc volumul.

GH. C.

Scanned with OKEN Scanner

ETAPELE RECEPTĂRII OPEREI

Scanned with OKEN Scanner

TITU MAIORESCU

[POET ÎN TOATĂ PUTEREA CUVÎNTULUI]

Cu totul osebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, pînă acum așa de puțin format încît ne vine greu să-l citățm îndată după Alecsandri, dar în fine poet, poet în toată puterea cuvîntului, este d. Mihai Eminescu. De la d-sa cunoaștem mai multe poezii publicate în *Convorbiri literare,* care toate au particularitățile arătate mai sus, însă au și farmecul limbagiului (semnul celor aleși), o concepție înaltă și pe lîngă aceste (lucru rar între ai noștri) iubirea și înțelegerea artei antice.

Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este,
Lume ce gîndea în basme și vorbea în poezii,
O, te văd, te-aud, te cuget, tînără și dulce veste
Dintr-un cer cu alte stele, cu-alte raiuri, cu alți zei.

Venere, marmură caldă, ochi de piatră ce scînteie,
Braț molatic ca gîndirea unui împărat poet,
Tu ai fost divinizarea frumuseții de femeie,

astfel începe strania sa poezie *Venere și Madonă.*

Ironia amară care străbate din puținele poezii ale răposatului N. Nicoleanu este mult mai puternică și mai aprofundată de Eminescu.

Iară noi ? noi, epigonii,

Scanned with OKEN Scanner

întreabă el după ce a cîntat frumusețile poeților anteriori,

simțiri reci, harfe zdrobite,
Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrîne, urîte,
Măști rîzînde puse bine pe-un caracter inimic;
Dumnezeul nostru : umbră, patria noastră : o frază,
În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază ;
Voi credeați în scrisul vostru, *noi nu credem în nimic !*

Și de-aceea spusa voastră era sîntă și frumoasă,
Căci de minți era gîndită, căci din inimi era scoasă,
Inimi mari, tinere încă, deși voi sunteți bătrîni.
S-a întors mașina lumii : cu voi *viitorul* trece ;
Noi suntem iarăși *trecutul* fără inimi, trist și rece,
Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin !

Reproducem, în fine, din *Mortua est !* ultimele strofe :

Dar poate... o ! capu-mi pustiu, cu furtune,
Gîndirile-mi rele sugrum cele bune.
Cînd sorii se sting și cînd stelele pică,
Îmi vine a crede *că toate-s nimică.*

Se poate ca bolta de sus să se spargă,
Să cadă nimicul cu noaptea lui largă,
Să văd cerul negru că lumile-și cerne
Ca prăzi *trecătoare* a morții *eterne*... [...]

Ocazia la observări critice nu lipsește în aceste poezii. *Venere și Madonă* cuprinde o comparare confuză. Femeia a fost divinizată în Venera antică și apoi (de Rafael) în Madona. Tot așa, poetul asupra unei fețe „pală de bolnavă beție" aruncă „vălul alb de poezie" și o divinizează. Însă Madona nu este o idealizare a Venerei, nici Venera antică, o realitate brută pe lînă Madona modernă, și strofa

O, cum Rafael creat-a,

prin care poetul rezumă încă o dată compararea, nu o lămurește mai bine, ci slăbește poezia prin repetiție. Ori-

Scanned with OKEN Scanner

ginală și plină de efect, însă prea calculată *(recherchée,* cum ar zice francezii) este tranziția „Plîngi copilă ?...“

Epigonii cuprind o antiteză exagerată. Pentru a arăta micimea epigonilor, se înalță peste măsură poeții mai vechi, și lauda ditirambică a lui Țichindeal d.e. și a lui Heliade cu greu va putea încălzi cetitorii mai critici de astăzi.

Cea mai bună din cele trei poezii ale d-lui Eminescu ne pare a fi cea din urmă, *Mortua est !*, un progres simțit în precizia limbajului și în ușurința versificării.

Dar și aici, ca în celelalte, sunt greșeli ce trebuiesc neapărat îndreptate.

Abuz de cuvîntul *pală,* care poate n-ar trebui uzat deloc, uneori gîndiri și expresii prea obișnuite, multe rime rele.

Nu înțelegem, nu putem primi această negligență a formei. (1)

[*Direcția nouă în poezia și proza română,* în *Convorbiri literare,* 1871—1872. Reprodus din *Critice,* I, E.P.L., 1967, p. 159—162.]

EMINESCU ȘI POEZIILE LUI

Tînăra generație română se află astăzi sub influența operei poetice a lui Eminescu.

Se cuvine dar să ne dăm seama de partea caracteristică a acestei opere și să încercăm totdeodată a fixa individualitatea omului care a personificat în sine cu atîta strălucire ultima fază a poeziei române din zilele noastre.

Pe la mijlocul secolului în care trăim, predomnea în limba și literatura română o tendință semierudită de latinizare, pornită din o legitimă revendicare națională, dar care aducea cu sine pericolul unei înstrăinări între popor și clasele lui culte. De la 1860 încoace datează îndreptarea ; ea începe cu Vasile Alecsandri, care știe să deștepte gustul pentru poezia populară, se continuă și se îndeplinește prin cercetarea și înțelegerea condițiilor sub care

Scanned with OKEN Scanner

se dezvoltă limba și scrierea unui popor. Fiind astfel cîștigată o temelie firească, cea dintîi treaptă de înălțare a literaturei naționale, în legătură strînsă cu toată aspirarea generației noastre spre cultura occidentală, trebuia neapărat să răspundă la două cerințe : să arate întîi în cuprinsul ei o parte din cugetările și simțirile care agită deopotrivă toată inteligența europeană în artă, în știință, în filozofie ; să aibă, al doilea, în forma ei o limbă adaptată fără silă la exprimarea credincioasă a acestei amplificări.

Amîndouă condițiile le realizează poezia lui Eminescu în limitele în care le poate realiza o poezie lirică ; de aceea Eminescu face epocă în mișcarea noastră literară. [...]

Eminescu este un om al timpului modern, cultura lui individuală stă la nivelul culturei europene de astăzi. Cu neobosita lui stăruință de a ceti, de a studia, de a cunoaște, el își înzestra fără preget memoria cu operile însemnate din literatura antică și modernă. Cunoscător al filozofiei, în special a lui Platon, Kant și Schopenhauer, și nu mai puțin al credințelor religioase, mai ales al celei creștine și buddaiste, admirator al *Vedelor*, pasionat pentru operele poetice din toate timpurile, posedînd știința celor publicate pînă astăzi din istoria și limba română, el afla în comoara ideilor astfel culese materialul concret de unde să-și formeze înalta abstracțiune care în poeziile lui ne deschide așa de des orizontul fără margini al gîndirii omenești. Căci cum să ajungi la o privire generală dacă nu ai în cunoștințele tale treptele succesive care să te ridice pînă la ea ? Tocmai ele dau lui Eminescu cuprinsul precis în acele versuri caracteristice în care se întrupează profunda lui emoțiune asupra începuturilor lumii, asupra vieței omului, asupra soartei poporului român.

Poetul e din naștere, fără îndoială. Dar ceea ce e din naștere la adevăratul poet nu e dispoziția pentru forma goală a ritmului și a rimei, ci nemărginita iubire a tot ce este cugetare și simțire omenească, pentru ca din percepera lor acumulată să se desprindă ideea emoțională spre a se înfățișa în forma frumosului.

Scanned with OKEN Scanner

Acel cuprins ideal al culturei omenești nu era la Eminescu un simplu material de erudiție străină, ci era primit și asimilat în chiar individualitatea lui intelectuală.

Deprins astfel cu cercetarea adevărului, sincer mai întîi de toate, poeziile lui sunt subiectiv adevărate nu numai atunci cînd exprimă o intuiție a naturei sub formă descriptivă, o simțire de amor uneori veselă, adeseori melancolică, ci și atunci cînd trec peste marginea lirismului individual și îmbrățișează și reprezintă un simțimînt național sau umanitar.

De aici se explică în mare parte adînca impresie ce a produs-o opera lui asupra tuturor. Și ei au simțit în felul lor ceea ce a simțit Eminescu, în emoțiunea lui își regăsesc emoțiunea lor ; numai că el îi rezumă pe toți și are mai ales darul de a deschide mișcării sufletești cea mai clară expresie, așa încît glasul lui, deșteptînd răsunetul în inima lor, le dă totdeodată cuvîntul ce singuri nu l-ar fi găsit. Această scăpare a suferinței mute prin farmecul exprimării este binefacerea ce o revarsă poetul de geniu asupra oamenilor ce-l ascultă, poezia lui devine o parte integrantă a sufletului lor, și el trăiește de acum înainte în viața poporului său.

Dar cuprinsul poeziilor lui Eminescu nu ar fi avut atîta putere de a lucra asupra altora dacă nu ar fi aflat forma frumoasă sub care să se prezinte. Și fiindcă tocmai această formă este partea cea mai sugestivă în opera lui, să ne fie permis a termina studiul de față prin repedea analizare a elementelor ei distinctive.

O rezervă trebuie făcută din capul locului, și este cu atît mai importantă cu cît mulți din imitatorii lui Eminescu nu par a o fi făcut. Volumul în care sunt adunate poeziile sale nu este publicat de el însuși din cauza împrejurărilor cunoscute și atinse în prefața noastră la ediția I de la 1883. Dacă, în starea în care se afla Eminescu atunci, am putut lua aupra-mi datoria de a publica culegerea poeziilor lui, nu aveam dreptul nici de a le modifica, nici de a lăsa pe unele la o parte. Prin urmare, așa cum se prezintă și astăzi unicul volum, el cuprinde toate poeziile, și cele de la început, pe care însă autorul declarase de mult că voia să le îndrepteze și în parte să le suprime.

Scanned with OKEN Scanner

Nici cele opt poezii citate în prefață la ediția I, nici *Călin*, nici *Epigonii*, nici *Strigoii* nu sunt Eminescu în toată puterea lui. Contururile tremurînde ale descrierilor fără destulă precizie intuitivă, lipsa de claritate a gîndirii, greșeli în accentul ritmic și în rime sunt defecte al căror cel mai aprig critic era chiar Eminescu. Dacă totuș și aceste poezii au meritat și vor merita să figureze în opera lui literară, este fiindcă în fiecare din ele apare deodată din mijlocul imperfecțiilor o frumusețe de limbă și o înălțare de cuget care prevesteau de la început ce avea să devie poetul ajuns la culmea lui.

Rezerva dar ce un simțimînt de dreptate elementară ne impune să o facem este că în cercetarea următoare nu vom avea în vedere decît poeziile, din norocire cele mai numeroase, pe care le-a scris Eminescu în epoca deplinei sale dezvoltări. Acestea însă reclamă toată luarea-aminte a criticei literare în privința formei lor, și cu deosebire a înrudirii cu poezia populară, din care s-au hrănit mai întîi și deasupra căreia s-au ridicat pas cu pas pînă la exprimarea celor mai înalte concepțiuni.

Condiția fundamentală a acestei ridicări a formei poetice era o mînuire perfectă a limbei materne, pentru ca ea să fie pregătită pentru o concepțiune mai întinsă și să poată crea din propria ei fire vestmîntul noilor cugetări. Aceasta este

> lupta dreaptă

ce o încearcă Eminescu, pentru

> a turna în formă nouă limba veche și-nțeleaptă.

Pentru el limba română e

> ca un fagure de miere,

dulce și străvezie, dar nu răzlețită în lipsă de contururi, ci prinsă în celula regulată a fagurelui.

Poeziile lui încep în această privință alipindu-se de-a dreptul de forma populară, dar îi dau o nouă însuflețire și o fac primitoare de un cuprins mai înalt. Așa sînt cele

Scanned with OKEN Scanner

patru poezii : *Ce te legeni, codrule, La mijloc de codru des, De la Nistru pîn'la Tisa, Codrule, codruțule.*

Din poezia populară și-a însușit Eminescu armonia, uneori onomatopeică, a versurilor sale : [...]

Pe cînd oastea se așază, iată soarele apune,
Voind creștetele-nalte ale țării să-ncunune
Cu un nimb de biruință ; fulger lung încremenit
Mărginește munții negri în întregul asfințit,
Pîn'ce ce izvorăsc din veacuri stele una cîte una
Și din neguri, dintre codri, tremurînd s-arată luna.

Nu au existat, nu vor exista în poezia română versuri mai frumoase decît acestea.

Tot din poezia populară și din citirea cronicarilor, din pătrunderea intimă a vechii limbi române au putut ieși versurile în care vorbesc solul și Mircea-vodă în *Satira III* :

— Ce vrei tu ?
— Noi ? Bună pace ! Și de n-o fi cu bănat,
Domnul nostru-ar vrea să vadă pe măritul împărat...
— Orice gînd ai, împărate, și oricum vei fi sosit,
Cît sîntem încă pe pace, eu îți zic : Bine-ai venit !
Despre partea închinării, însă, Doamne, să ne ierți ;
Dar acu vei vrea cu oaste și război ca să ne certi,
Ori vei vrea să faci întoarsă de pe-acuma a ta cale,
Să ne dai un semn și nouă de mila măriei-tale...
De-o fi una, de-o fi alta... Ce e scris și pentru noi,
Bucuroși le-om duce toate, de e pace, de-i război. [...]

Dar primind astfel din limba populară elementul firesc și armonios, Eminescu înalță rimele poeziei române peste acea formă obișnuită și adeseori neîngrijită, care a dat atîtor poezii ale noastre de pănacum un aer aproape trivial.

Primul pas al lui pe acestă cale e de a lua unele cuvinte din cele mai familiare și prozaice și de a le ridica la splendoarea unei rime surprinzătoare :

Scanned with OKEN Scanner

Iar te-ai cufundat în stele
Și în nori și-n ceruri nalte ?
De nu m-ai uita *încalte*,
Sufletul vieții mele. [...]

Al doilea pas este introducerea, cu totul particulară poeziei lui Eminescu, a unor rime nouă, formate din împreunarea cu un cuvînt prescurtat, după felul caracteristic al limbii românești, sau din două cuvinte.

Pe-atunci erai Tu singur, încît mă-ntreb în *sine-mi*
Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre inemi ?

Și dacă stele bat în lac
Adîncu-i *luminîndu-l*,
E ca durerea mea s-o-mpac
Înseninîndu-mi gîndul. [...]

Însă unde inovația lui Eminescu în privința rimei se arată în modul cel mai neașteptat este în numele proprii luate din diferite sfere de cultură și introduse în modul cel mai firesc în versurile sale. Se știe ce riscată este întrebuințarea numelor proprii în poezia lirică, și într-o veche cercetare literară a noastră am citat cîteva exemple înspăimîntătoare. Eminescu însă a știut să se folosească de ele cu măiestrie, și tocmai aceste rime sînt dintre cele mai frumoase și mai bine primite ale lui : [...]

După vremuri mulți veniră, începînd cu acel oaspe,
Ce din vechi se pomenește, cu Dariu al lui Istaspe.

În izvoadele bătrîne pe eroi mai pot să caut ;
Au cu lira visătoare ori cu sunete de flaut
Poți să-ntîmpini patrioții ce-au venit de-atunci încolo ?
Înaintea acestora tu ascunde-te, Apollo !

Așa că, închipuindu-ți lăcrămoasele ei gene,
Ți-ar părea mai mîndră decît Venus Anadyomene.

Rămîneți în umbră sfîntă, Basarabi și voi Mușatini,
Descălecători de țară, dătători de legi și datini.

Scanned with OKEN Scanner

Pătimaș și îndărătnic s-o iubești ca un copil,
Cînd ea-i rece și cu toane ca și luna lui april ?
Încleștînd a tale brațe toată mintea să ți-o pierzi ?
De la creștet la picioare s-o admiri și s-o dezmierzi
Ca pe-o marmoră de Paros sau o pînză de Correggio,
Cînd ea-i rece și cochetă ? Ești ridicul, înțelege-o !

Cu durerile iubirii
Voind sufletu-mi să-l vindec,
L-am chemat în somn pe Kama —
Kamadeva, zeul indic.

După o așa încordare, după o așa „luptă dreaptă" pentru a turna „limba veche în formă nouă", nu ne vom mira că a putut ajunge Eminescu, pe de o parte, la aplicarea sigură a unor forme rafinate în *Oda (în metru antic)*, în *Glossa* și în admirabilele *Sonete*, pe de alta, la cea mai limpede expresie a unor cugetări de adîncă filozofie, pentru care nu se găsea pînă atunci nici o pregătire în literatura noastră. Căci palidele imitări ale monoloagelor din *Faust* și din *Hamlet*, sau ale reflecțiilor mediocrului Aimé-Martin, din care se găsesc urme în încercările literare după '48, nu pot intra aci în comparație.

Încă în primele poezii ale lui Eminescu, cum e *Mortua est !*, *Melancolie*, de altminteri așa de imperfecte, se întîlnesc strofe ca acestea :

Ș-apoi... cine știe de este mai bine
A fi sau a nu fi... dar știe orcine
Că ceea ce nu e nu simte dureri —
Și multe dureri-s, puține plăceri [...]

Dar deplina stăpînire a formei clare pentru cuprinsul unei asemenea idei o arată Eminescu în poeziile din epoca sa cea adevărată : [...]

La ce simțirea crudă a stinsului noroc
Să nu se sting-asemeni, ci-n veci să stea pe loc ?
Tot alte unde-i sună aceluiași pîrău ;
La ce statornicia părerilor de rău,

Scanned with OKEN Scanner

Cînd prin această lume să trecem ne e scris
Ca visul unei umbre și umbra unui vis ? [...]

La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă,
Pe cînd totul era lipsă de viață și voință,
Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns...
Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns,
Fu prăpastie ? Genune ? Fu noian întins de apă ?
N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă,
Căci era un întuneric ca o mare fără-o rază,
Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază,
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,
Și în sine împăcată stăpînea eterna pace ! [...]

Acesta a fost Eminescu, aceasta este opera lui. Pe cît se poate omenește prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui, și forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire pînă astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmîntului cugetării românești. (2)

[*Convorbiri literare*, nr. 8/1889. Reprodus din : Titu Maiorescu, *Critice*, II, E.P.L., 1967, p. 327—344.]

C. DOBROGEANU GHEREA

EMINESCU

Pesimismul lui Eminescu se manifestă mai ales și mai caracteristic în *Mortua est !*, în *Împărat și proletar* și în *Satira I-a.*

Ea e moartă, în coșciug, „cu brațele albe pe piept puse cruce", „cu fața galbenă", cu ochii „închiși". Lîngă patul ei, cu buzele tremurînd de emoțiune, cu lăcrămi în ochi, poetul repetă încet : „mortua est". Și înaintea acestei moarte, un șir întreg de gînduri rebele încep să-i mun-

Scanned with OKEN Scanner

cească sufletul. Moartă, e mort trupul, dar sufletul ridica-se-va în cer, unde va trăi vecinic ? Copilărie, basme ! Sufletul poetului, rănit de îndoială și rănit de mult, nu poate să crează, atunci dar

Atunci graiu-ți dulce în veci este mut...
Atunci acest înger n-a fost decît lut !

Atunci niciodată nu o vom mai vedea, niciodată, niciodată ? Și atunci de ce a trăit ? Pentru ce trăim noi, ce ne ține aice ?, în această viață de mizerie, dacă trăim numai o clipă și apoi ne cufundăm în vecinicul întunerec ? Atunci : „A fi ? Nebunie și tristă și goală ; / Urechea te minte și ochiul te-nșală". Atunci : „Decît un vis sarbăd, mai bine nimic". Și astfel, în fața acestei imense imagini care se chemă *moartea,* înaintea cosciugului deschis al unei ființe scumpe, o mulțime de gînduri se înghesuiesc în capul poetului și toate se rezumă în vecinica întrebare : „A fi sau a nu fi". Poezia *Mortua est !* e inegală, cam încurcată, după cum încurcate trebuie să fi fost gîndurile și sentimentele poetului.

În *Împărat și proletar* avem altă manifestare a pesimismului. În *Mortua est !* Eminescu e muncit de enigma morței ; în *Împărat și proletar,* de enigma vieței sociale, a luptelor de clasă, a revoluțiilor sociale... ce înțeles au toate aceste lupte și suferinți ? Am văzut mai sus răspunsul poetului : „Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi". Și de ce ? Pentru că :

Nedreptul și minciuna al lumii duce frîu ;
Istoria umană în veci se desfășoară,
Povestea-i a ciocanului ce cade pe ilău.

Nedreptățile, suferințile în veci au fost, în veci vor fi ; forma se schimbă, fondul rămîne același.

Dar înălțimea concepțiunei sale pesimiste și poetice ajunge la apogeu în *Satira I-a.* Cînd artistul a ajuns să-și exprime desăvîrșit sentimentele sale, atunci e un mare talent, dar numai cînd a izbutit să arate într-o formă poetică o mare concepție filozofică, o mare generalizare

Scanned with OKEN Scanner

a minței omenești, atunci el ajunge geniu ; și ceea ce ridică așa de sus creațiunea poetică a lui Eminescu e vasta sa concepție despre viață, o concepție care poate să nu fie a noastră, care însă e, de netăgăduit, mare. Imensele probleme ale universului, cum e crearea și închegarea lumei, ori mai bine zis a sistemului nostru solar, o închegare imensă în timp și spațiu ; micimea planetei noastre față de aceste imensități și mai cu samă scurtimea vieței omenirei, care pare numai o clipă în viața totală a lumei ; întunericul ce se arată îndărătul omenirei, pînă la ivirea vieței organice și înaintea omenirei după stingerea acestei vieții ; micimea vieței unui om, cu toate microscopicile lui interese, față cu aceste probleme imense... toate aceste sînt minunat de bine exprimate în *Satira I-a*. De ce oare Eminescu, pentru a descrie închegarea sistemului nostru solar, a întrebuințat o cosmogonie indiană, în loc de teoria evoluției moderne, care putea la urma urmei să-i dea tot atîta material pesimist ? Probabil că această cosmogonie e mai plastică. Și în adevăr, e admirabil de plastică cosmogonia exprimată în versurile următoare :

La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă,
Pe cînd totul era lipsă de viață și voință,
Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns...
Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns.
Fu prăpastie ? genune ? Fu noian întins de apă ?
N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă,
Căci era un întuneric ca o mare fără-o rază,
Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază.
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface
Și în sine împăcată stăpînea eterna pace !...

Încheierile pesimiste scoase de Eminescu din această cosmogonie vedică, din metafizica schopenhaueriană și din ezoterismul indian, care se oglindește în *Satira I-a*, nu-s ceva personal și original al lui Eminescu. Astea sînt încheierile tuturor pesimiștilor. Ca filozof pesimist Eminescu nu-i original, el a împrumutat această filozofie gata de la pesimiștii germani. Dar cu totul original și

Scanned with OKEN Scanner

personal e poetul nostru în modul cum a simțit el acest pesimism. Lucru de altmintrelea limpede. O concepție filozofică, una și aceeași, poate fi primită de mai mulți artiști, dar fiecăruia va sugera alte sentimente, și după fel, și după grad. Dacă ne dăm samă de sentimentele lui Eminescu, pe cît e vorba de pesimism, vedem că sunt cu totul neconsecvente, și nelogice ca sentimente pesimiste. În adevăr, din filozofia pesimistă ori trebuie să urmeze ca o consecvență ceea ce nemții numesc — cam energic și brutal, dar prea adevărat, „das Eckel des Lebens“ — greața de viață, ori, cel puțin, nepăsarea pentru această viață. Se știe că șefii pesimismului german propuneau fel de fel de mijloace pentru stingerea neamului omenesc de pe fața pămîntului. Și în adevăr, dacă viața e un vis urît, un chin... atunci mai bine să lipsească, se înțelege de la sine. Și această greață de viață, dacă nu în înțelesul cu totul nebunesc de mai sus, dar ceva mai slăbită, și-a găsit poeții săi. Dacă natura e numai *„un vis al neființei“*, un nimic, un nonsens, atunci e foarte la locul ei exclamarea trufașă, dar cam egoistă, a lui Alfred de Vigny :

Vivez, froide nature, et revivez sans cesse...
... Vous ne recevrez pas un cri d'amour de moi !

Dacă viața omului e numai o vale de mizerii, fără nici un înțeles, fără nici un viitor ; dacă iubirea e numai o iluzie îngrozitoare și urîtă care se sfîrșește cu moartea, atunci e consecventă cîntarea brutală și nesănătoasă a lui Baudelaire, care, plimbîndu-se cu iubita, dă peste un hoit puturos, putred, verde, în care foiesc viermii, de la care se împrăștie o duhoare ciumată, iar poetul, arătîndu-i toate aceste grozăvii, zice :

Et pourtant, vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection.

Nu trebuie mai multe exemple ; aceste două și mai ales cel din urmă sînt de ajuns pentru a arăta cît de departe, cît de enorm de departe e acest pesimism consecvent, dar brutal și bolnav, cît de străin e de geniul

Scanned with OKEN Scanner

lui Eminescu. El, Eminescu, să nu arăte nici un pic de iubire naturei, el care a iubit-o mai mult decît oricare din poeții noștri ?! El, care tremura împreună cu tremuratul razei de lună, rămînea cu ochii mari și visa treaz la vederea lunei pline alunecînd pe cer ; el care se extazia în fața unui asfințit de soare ori a răsăritului lunei ; el care iubea așa de mult natura încît, înrîurit de o noapte de vară, cu luna plină și melancolică, repeta entuziasmat :

Totu-i vis și armonie —
Noapte bună !

Eminescu să arăte iubitei sale un hoit descompus, și să-i zică : așa vei fi și tu ! El, blîndul, iubitorul poet care, strîns la pieptul iubitei sale, se pierdea în ochii ei, în acei ochi frumoși, cuminți și mari, în acei ochi mari, visători și albaștri, în cari se adunau toate basmele ; el, blîndul, iubitorul poet, care scălda pe iubita sa în lumina lunei, făcea să ningă asupra ei flori de tei și o întreba de o mie de ori, iarăși și iarăși :

Mă iubești tu, spune drept ?

Nu doar că nu știa, dar e așa de bine ca, după o mie de ori, să mai auzi o dată un *da*. În sfîrșit, el care ștergea cu iubire lacrămile copilei iubite, repetînd încet : „Nu mai plînge, nu mai plînge !“

Eminescu era bun, blînd, iubitor ; fondul prim al caracterului său a fost mai curînd optimismul și idealismul, decît pesimismul. Acel care va pătrunde și va simți adînc creațiunea poetului, va pricepe totodată cîtă dreptate avem.

Idealizarea trecutului, cum am mai spus, a fost o urmare a pesimismului, dar a unui pesimism sui generis, special lui Eminescu, care în fondul lui prim a fost idealist în toată puterea cuvîntului. Altmintrelea nici nu s-ar explica această idealizare : „A fi ? Nebunie și tristă și goală“. Dar „a fi“ cuprinde în sine nu numai viața de astăzi ori cea viitoare, ci și toată viața omenirei și viața

Scanned with OKEN Scanner

universului întreg. Fiind atît de vast acest „a fi", cuprinzînd *toată viața* în general, cu atît mai mult acest „a fi" va cuprinde aceea de care „se-nvredniciră cronicarii și rapsozii", o viață de care ne desparte abia o clipă, dacă luăm în samă cursul vremei în total. E vădit lucru că, din punctul de vedere al pesimismului, viața despre care ne vorbesc „cronicarii și rapsozii" e deopotrivă cu cea de astăzi, o „nebunie și tristă și goală". Așa ar fi trebuit să o privească un poet pasimist consecvent. Dar Eminescu n-a fost consecvent, și n-a fost pentru că avea un mare fond de idealism, de bunătate, blîndețe, simț de armonie și simpatie universală și acest sentiment idealist cerea o viață socială, pentru a fi cheltuit în zugrăvirea ei. Neputînd cheltui acest idealism pentru viața socială prezentă, pe care o ura, nici pentru cea viitoare, pe care n-o pricepea, el s-a întors îndărăt și a scăldat viața socială trecută în idealismul lui, făcînd-o blîndă, bună, mare, armonioasă, ajungînd în această zugrăvire cîteodată la curată naivitate. Așa e, de pildă, cînd face genii pe Cichindeal, Mumuleanu, Mureșanu. E foarte caracteristică în această privință *Satira a III-a*. Nu numai Mircea e blînd, bun... aceasta se pricepe, dar ideală și armonică e natura toată, ideal și armonic e visul sultanului, frumoasa Malcatun, Baiazid însuși. Dar mai caracteristică decît toate acestea e descrierea războiului. E un război în care nu numai nu se văd capete tăiate de la trunchiuri, picioare și mîni rupte, dar nu e nici o picătură de sînge în toată această vijelie pe care-o mînă Mircea și care „vine, vine, vine". Nici o picătură de sînge ! Acest război mai curînd ne face impresia unei trînte mari, zgomotoase, făcută pentru petrecere. Atît de mare era nevoia de a idealiza la Eminescu ! În scurt, iată adevărul adevărat, fondul prim al lui Eminescu e o doză mare și covîrșitoare de idealism ; iar pesimismul care, ca filozofie și ca sentiment, străbate toată creațiunea poetului, dîndu-i de multe ori o coloare așa de întunecată, acest pesimism e rezultatul influenței mijlocului social, în înțelesul larg al cuvîntului.

Scanned with OKEN Scanner

Stărui așa de mult asupra acestui dualism al poetului, asupra acestor două suflete cari trăiau în pieptul lui, pentru că pun mare preț pe acest fapt și fără dînsul nu se poate pricepe nici Eminescu, nici creațiunea lui. Dăm aici o pildă foarte interesantă. Dacă adîncim volumul de poezii, ni se înfățișează următorul fapt, la prima vedere foarte ciudat : e deosebirea spiritului care însuflețește poeziile consacrate iubirei, de cel care pătrunde pe cele filozofice și sociale. În cele dintîi poetul e aproape cu totul naturalist, aproape optimist idealist. Poemele *Călin* și *Luceafărul*, cu umorul, cu plasticitatea, cu naturalismul lor, ar fi putut să fie scrise de un poet al Greciei antice. Pesimismul spiritualist și metafizic nu numai că nu-i esențial poeziilor de iubire, dar e mai mult întîmplător și se manifestează numai, ca în *Satira a IV-a*, cînd sentimentele de iubire ale poetului sunt nesocotite, se manifestează numai ca urmare a geloziei, lucru perfect explicabil. În schimb însă, poeziile sociale și filozofice sunt aproape cu totul pesimiste, sunt pătrunse de un spirit pesimist spiritualist metafizic, idealismul se manifestează numai întîmplător.

Așadar Eminescu în poeziile de iubire este idealist și naturalist — pesimismul spiritualist fiind ceva neesențial și întîmplător ; în poeziile sale sociale și filozofice e dimpotrivă pesimist, metafizic și spiritualist — idealismul naturalist fiind ceva neesențial și întîmplător.

Cum dar se explică deosebirea aceasta ? Prin cele zise de noi, acest fapt, atît de straniu la prima vedere, e perfect explicabil. Iubirea fizică e un sentiment puternic natural, care are adînci rădăcini în organizația fizică și psihologică a omului și atîrnă mai ales de fondul prim al poetului, și acest fond fiind idealist și naturalist, e foarte natural ca și iubirea să fie idealistă și naturalistă. Idealul social însă și ideile filozofice atîrnă mai ales de educație, de mediul social înconjurător. Organizația fiziologică joacă un rol mult mai puțin însemnat. Mediul social însă, de care mai ales atîrnă creațiunea socială și filozofică, înrîurind pe poet în sensul pesimismului, e natural ca poeziile sociale și filosofice să fie pesimiste.

Scanned with OKEN Scanner

Aici vedem de asemeni care parte a creațiunei poetului nostru s-ar fi schimbat, dacă ar fi fost pus în alte condiții sociale. Fondul prim, care e întemeiat mai ales pe organizația fiziologică și psihologică a poetului, se schimbă mai puțin, fondul al doilea însă, cel care atîrnă mai ales de educație și de mediul social, se schimbă în totul o dată cu mediul social. Dacă Eminescu ar fi fost pus în alte împrejurări sociale, poeziile lui sociale și filosofice ar fi fost cu totul altele. [...] (3)

[*Contemporanul*, 1887. Reprodus din : *Studii critice*, II, E.S.P.L.A., 1956, p. 6—32.]

NICOLAE PETRAȘCU

MIJLOACE DE FORMĂ

Cu scrupulul cuvîntului propriu și bărbat, care sunt calități generale de stil, intra poetul cu alegerea cuvîntului armonios și colorat.

Fiecare silabă în căderea ei după o alta și fiecare vorbă, în independent de înțelesul ei, are scopul de a ne încînta auzul. Muzicalitatea aceasta, apoi, e largă, amplă și mai cu seamă felurită. Ea se strecoară încet ca o notă nouă subtilă și ajută la creșterea impresiei ce-ți face ideea. Cu modul acesta, urechea e afectată plăcut și imaginile alunecă lesne și corespunzător pe fluiditatea succesiunii sunetelor.

Se știe că sunt autori care pun întreaga origină a graiului în imitarea sunetelor sau zgomotelor, sprijinindu-și părerea lor pe cuvintele imitative rămase încă, ca : tunetul, trăsnetul, tocatul, șuieratul etc. Astăzi însă, în limbile occidentale, elementul propriu-zis muzical e de puțină importanță, lăsîndu-se puterea poeziei pe socoteala ideii. Dar sunt popoare în Orient, adică tocmai acolo unde imaginația a atins cele mai înalte culmi, la care onomatopeea este partea cea de căpetenie, și în limbile cărora, dacă vei înlocui cîteva cuvinte prin sinoni-

Scanned with OKEN Scanner

mele lor, și-ar pierde toată însemnătatea. Afară de asta, toate literaturele clasice au exemple de armonie imitativă. Eminescu dă poeziei lui — învederat inconștient — elementul muzicalității.

Așa, d.e., în poezia întitulată *Și dacă ramuri bat în geam* — scrisă într-un ton revelator, făcînd din femeia ce cîntă un fel de figură dumnezeiască —, aflăm o preponderență covîrșitoare a vocalei *a*, care e sunetul cel mai larg, cuprinzînd pe toate celelalte și care e în același timp un acord perfect muzical.[1] E un moment ca și religios în sufletul poetului, e o închinare de seară către unica sa icoană : fața-i stă cucernică, absorbită în acest ideal, cuvintele îi trec cu ușurință pe buze, cea mai senină deschizătură de gură, *a*, cel dintîi sunet în gura copilului și cel mai des în sanscrită, limbă religioasă prin excelență :

Și dacă ramuri bat în geam
Și se cutremur plopii,
E ca în minte să te am
Și-ncet să te apropii.
Și dacă stele bat în lac
Adîncu-i luminîndu-l,
E ca durerea mea s-o-mpac
Înseninîndu-mi gîndul.
Și dacă norii deși se duc
De iese-n luciu luna,
E ca aminte să-mi aduc
De tine-ntotdeauna.

În poezia *Singurătate* e o predominare a vocalelor *e* și *i* în alăturare cu consoanele *s*, *ș*, *z*, *ț*, consoane inspiratoare de tăcere, de încetarea mișcării, de imaginea nopții, de singurătate. Tot așa, în *Scrisoarea III*, la început, în visul Sultanului, cuvintele par ele însești că visează, mișcîndu-se șoptit, silabele trec moi, lenește, luminate de cîte o rază albastră de noapte ; e aceeași covîrșire a con-

[1] Helmholtz l-a reprodus cu 4 diapazonuri.

Scanned with OKEN Scanner

soanelor silențioase, trăgănitoare, lăsate singure în aer, sau urmate de vocalele semi-clare *e* și *i*.

Cînd însă, mai departe începe războiul, fondul muzical se schimbă în sunete sălbatice, realizate prin predominarea lui *o* în alăturare de consoane vibrante : zgomot, tropot, clocot, ropot, zbucium, urlă, strigăt, flamuri, valuri, groază ; iar în versul „Durduind soseau călării ca un zid înalt de suliți" se aude clar sonoritatea bronzului de la lente (?) și mișcarea săbiilor.

În *Vezi rîndunelele se duc* etc., covîrșirea lui *u* din rime dă nota unei triste ți profunde :

Vezi, rîndunelele se duc,
Se scutur frunzele de nuc,
S-așează bruma peste vii —
De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii ? [...]

Cîteodată, avînd trebuință de astfel de efect muzical, repetă aceleași cuvinte ; așa, spre a ne da sunetul unui ecou ce se pierde în adîncul pădurii, îl desinează auzului în versuri ca :

Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet...

Aceste acorduri de sunete dau versurilor un acompaniament în surdină, care ne înveselește auzul și ne procură un fel de voluptate senzuală : e mîna de mătasă a unei femei ce-ți netezește părul vorbindu-ți. Muzicalitatea lui Eminescu însă e susținută de toate celelalte însușiri ale poeziei, căci ea singură fără de idei poetice ar fi banală și supărătoare [...]

În poezie, sintaxa e subordonată de multe ori cerințelor versului. La poetul nostru totuși, ea are o fizionomie regulată. Construcțiile lui sînt simple și simetrice, ceea ce face că ochiul cititorului le urmărește în voie. Un atribut, cel mult două, și adeseori propoziția viguroasă alcătuită din subiect și predicat numai. Căci ceea

Scanned with OKEN Scanner

ce face azi greoaie citirea altor poeți e tocmai propoziția încărcată. Fiecare membru de frază e în dublu și triplu exemplar. La fiecare pas întîlnești : *l-am văzut pe dînsul..., aici în astă lume* etc. Afară de asta, construcția frazei lui Eminescu e artistică. Legea care îl călăuzește, în privința aceasta, este reproducerea exactă a simțirii lui, adică începînd cu ceea ce are mai adînc în simțire și răsfirînd-o pînă la suprafață.

Cuvintele se înșiră ca un front de militari, cu cel mai important, cu cel mai puternic în flancul stîng. „S-a dus amorul, un amic supus amîndurora", e altceva decît : *amorul, un amic supus amîndurora, s-a dus,* precum „*Toute une jeunesse*", titlul celui din urmă volum de proză al lui Coppée, e altceva decît s. ex. : *une jeunesse entière*. E o armonie paralelă cu înseși mișcările gîndirii. *S-a dus* e pentru Eminescu adevărata durere și în aceste două cuvinte stă problema ce va descrie mai la vale. În construcția : „Stă castelul singuratic oglindindu-se în lacuri", e aceeași lege de ordine, aplicată în desfășurarea privelиștei, precum și în „Cînd plutești pe *mișcătoarea* mărilor singurătate" etc. În aceasta stă logica artistului, care își reproduce impresiile de la mai viu la mai puțin viu. Cîte descrieri de altădată și de astăzi nu fac, din punctul acesta de privire, confuziuni, amestecînd, printre cuvintele impresiilor de căpetenie, cuvinte de impresii de a doua și a treia mînă. Apoi, cînd versul lui Eminescu îndoaie fraza, îndoitura nu numai că n-o rupe, dar dimpotrivă îi dă un desen nou, original, voit, în care se mlădie fericit gîndirea. Așa, în reproducerea graiului epocilor istorice, cum e în *Satira a III-a,* unde vorbește Mircea, întorsătura sintactică, locul ce membrii frazelor ocupă au un parfum vechi de letopiseți. Asemenea în scrisoarea fiului lui Mircea, fraza are o așa putere, că mintea trece peste versuri cu iluzia citirii unui document din timpul Mușatinilor. (4)

[N. Petrașcu, *Mihail Eminescu. Studiu critic,* București Stabilimentul Grafic I. V. Socecu, 1892.]

Scanned with OKEN Scanner

GENIU PUSTIU. ROMAN INEDIT (5)

În două scrisori pe care le adresa d-lui Iacob Negruzzi la 1871, din Viena, Eminescu — pe atunci un tînăr de 21 ani — vorbește despre un roman al său, care ar fi complet ca operă literară, dar necomplect ca studiu. Aceste scrisori, asupra cărora voi insista mai încolo, sînt singurele izvoare de informație care pomeneau pîn' acum despre romanul poetului ; nici el n-a mai spus ceva în privința aceasta și nici prietenii lui literari n-au scris vreodată un cuvînt cu privire la opera, pe care n-o vor fi cunoscut, căci — de-ar fi cunoscut-o — desigur nu merita tocmai uitarea.[1]

În cercetările mele asupra manuscriselor lui Eminescu, păstrate la Academia Română, am căutat să dau și de urma romanului și astăzi cred a o fi găsit, după cum voi încerca să dovedesc.

Volumul 2255 al Ms. Ac. Rom. (ff. 21—84) cuprinde, pe lîngă mai multe din hîrtiile rămase pe urma poetului, o lucrare mai mare în proză, pe care cercetînd-o, mi-am format convingerea că numai ea poate fi romanul de care e vorba.

Între diferitele lui manuscrise de proză literară postumă, aceasta este singura operă a lui Eminescu care-i în sine definitiv închegată, nefragmentară și deci unitară, precum și cea mai voluminoasă. Manuscrisul ei, intitulat *Geniu pustiu,* are 84 de file, folio, scrise pe o pagină ; numai ici-colo sînt scrise adaosuri pe unele contrapagini, dintre care acele ale filelor 83 și 84, unde-i sfîrșitul romanului. Lucrarea face impresia sigură că e scrisă dintr-una, fără mari întreruperi de timp, și că este

[1] În prefața la „M. Eminescu, *Opere complete. I. Literatura populară*", București, Editura Institutului' „Minerva", 1902, p. XIII, d. I. Chendi amintește opera ca pe „o bucată mai lungă în proză" și, fără a-i releva caracterul de roman, pare a o considera drept un concept primitiv al nuvelei *Sărmanul Dionis.*

Scanned with OKEN Scanner

copiată după un concept anterior, căci textul e cu desăvîrșire curat și aproape liber de ștersături. Îndreptările din el sînt ulterioare și arată încercările poetului de a-și mai îngriji opera ; făcute o dată c-un creion cenușiu, altă dată c-un creion roșu și altă dată cu o cerneală deosebită de aceea cu care-i scris romanul, ele indică probabil trei lecturi din partea autorului. Hîrtia manuscrisului este de două feluri : una mai groasă și aspră (ms. cit., ff. 21—44) și cealaltă mai subțire și netedă (ff. 44—84) ; amîndouă sînt de culoare gălbuie. [...]

Avem deci ca epocă a concepțiunii, formării și închegării romanului ce publicăm — anii 1868—1871. Cu excepția cîtorva luni din 1868, cît va fi petrecut ca sufler la București, poetul își trăiește acești ani sub influența hotărîtoare a vieții românești ardelene.[2] Pregătit pentru această viață prin școala lui Aron Pumnul, pe care o urmase la Cernăuți ca elev de școală primară și de gimnaziu, apoi prin școala Blajului, unde se afla pe la 1866, în sfîrșit prin călătoriile sale ca actor de-a lungul și de-a latul pămîntului românesc din regatul ungar, Eminescu se simte, la Viena, unit mai mult de viața românilor ardeleni, decît a celorlalți, și aceasta nu numai sub raportul cultural și social, ci și sub raportul politic. Căci dacă el agita cu cel mai cald entuzism ideea teatrului național al românilor din Ardeal, publicînd în *Familia* (1870, nr.3) un articol remarcabil pînă-n ziua de azi, el scria cu același zel articole politice la ziarul naționalist *Federațiunea* din Pesta, combătînd c-o energie extremă dualismul austro-ungar și politica eghemonistă a maghiarilor față cu naționalitățile nemaghiare.[3]

[2] În aceeași epocă, pe la 1869, Eminescu a scris poemul său *Mureșeanu* (v. „Revista asociației gen. a stud. univ. rom.", 1903, nr. 1 ; pp. 8 și urm., unde-i publicat de d. Al. T. Dumitrescu), întru preamărirea bardului și a revoluțiunei de la 1848 (vezi *Conv. lit.*, XXXIII, p. 1—10, scrisoarea [a] II-a a poetului către d. Negruzzi, unde poemul e considerat ironic ca o „crimă", săvîrșită „fără cea mai mică teamă de procurori și de judecători de instrucțiune, în ciuda organelor siguranței publice". Mss. Ac. Rom. 2259, f. 34 și 2262, f. 1. v., apoi f. 4 — cuprind crîmpeie de versuri naționaliste [citește : patriotice], din aceeași epocă (după scris și ortografie), despre *Ardeal, Horia și Iancu.*

[3] Vezi *Conv. lit.*, XXXVII, 1903, pp. 297 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

Legătura intimă între aceste articole și între pasajele din roman, privitoare la politica urmată de maghiari față cu românii (pp. 79—82) și peste tot la revoluțiunea de la 1848, — este cît se poate de evidentă. De aci și evidența tot pe atît de mare a influenței ardelene asupra lui Eminescu în alcătuirea romanului său, care constituie proba cea mai frumoasă despre rostul binecuvîntat al mediului românilor de dincolo pentru viitorul cîntăreț și profet al neamului românesc de pretutindenea.

Pe lîngă influențele ardelene, romanul mai arată urmele unei înrîuriri destul de simțite a romantismului german ultrasentimental, care pe la 1868—1871 mai era la modă, cu deosebire pentru tinerime, și cu care Eminescu va fi venit în atingere încă pe vremea cînd trăia ca elev de liceu la Cernăuți. În firea prin sine deja foarte romanțioasă a poetului, acest romantism, cules probabil de prin nenumăratele romane germane de-o valoare literară cam problematică, găsi un tărîm din cele mai prielnice [...].

Iată deci cele două elemente fundamentale ale romanului : *naționalismul și romantismul,* datorite deopotrivă unor influențe din afară, căror însă propria individualitate a lui Eminescu le dete sămînța ce le-a rodit.

Aceste două elemente caracterizează întreaga operă a lui Eminescu, începînd cu viguroasa și optimista poezie *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* (1866) și terminînd cu pesimista și dureroasa *Scrisoare a III-a* (1881), publicată cu prilejul proclamării României ca regat. Ele sînt nedezlipite de personalitatea artistică a poetului, oricît de complicat le-au variat geniul său fără seamăn la noi și zbuciumările tragicei sale vieți.

Prin ele, romanul *Geniu pustiu* își are importanța sa deosebită pentru acea epocă literară românească, pe care Eminescu o stăpînește cu maiestatea uriașei sale personalități.

Intensitatea simțirei ce străbate sufletul neamului românesc întreg, iubirea pasionată a trecutului nostru istoric, revolta adîncă împotriva păturilor superpuse [...] — iată sinteza tuturor elementelor naționale pe care le

Scanned with OKEN Scanner

cuprinde opera lui Eminescu în poezie, în proză și-n studiile și articolele politice.

Fericita lume *nereală,* plăsmuită de fantezia neînfrînată a poetului, idealul de femeie și de iubire creat de dînsul în tipurile Sofiei și Poesis-ei, feerica natură luminată de luna crăiasă, subiectivitatea inerentă marilor talente lirice, sentimentalitatea exagerată proprie romanticilor, artificialitatea personajelor și arbitrarul în conducerea firului povestirei, elementul fioros și bizareria — iată sinteza elementelor romantice, pe care iarăși le arată opera întreagă a lui Eminescu.

Toate aceste elemente, naționale și romantice, cristalizate cum sînt în *Geniu pustiu,* vădesc un fapt din cele mai de seamă pentru literatura noastră ; vădesc adevărul unității absolute pe care l-a avut personalitatea lui Eminescu, unitate care s-a dezvoltat, s-a completat, s-a desăvîrșit mereu, dar care — o singură bucată fiind și o bucată de marmoră — nu s-a tranformat niciodată.

Dar *Geniu pustiu* își are importanța sa și pentru biografii lui Eminescu, întrucît el cuprinde o sumă de amintiri și de confesiuni prețioase asupra vieții lui din copilărie și asupra predispozițiilor lui sufletești. Traiul la țară al lui Toma Nour este reflexul vieții la țară al lui Eminescu, precum scenele din viața de student sărac sînt luate din propria experiență a poetului ; de asemenea, descrierea admirabilă și mișcătoare a iubirei de mamă, care ne aduce aminte clasicile versuri din poezia *O, mamă...*[4] și care parcă înfățișează ochilor noștri sfînta imagine a maicei poetului, pe care acesta o adoră mai presus de orice pe lume, după cum mi-au comunicat prieteni intimi ai lui. Pînă și obscura epocă a vieții lui petrecută prin Ardeal se luminează destul de binișor prin fericitul colorit local în zugrăvirea oamenilor și împrejurărilor de dincolo.

[4] Sentimentele foarte înrudite cu cele din această poezie se regăsesc într-un fragment inedit al poetului (vezi Ms. Ac. Rom. 2285 ; t. 127—128), publicat la *Sămănătorul,* 1903, nr. 37.

Scanned with OKEN Scanner

Dar însemnătatea romanului nu se mărginește numai la valoarea lui istorică-literară și biografică, ci ea atinge și domeniul estetic.

Ca fond, romanul este o creație riguroasă, care trădează pe viitorul geniu, pe cîntărețul de mai tîrziu al unui neam întreg.

Realismul sănătos al multor scene, între cari acele din episodul cu moara Sasului, incendiul orașului devastat de honvezi, diferite lupte în munți — dovedesc un spirit de observație de-o agerime și de-o preciziune extraordinară la un scriitor de 21 de ani. Priveliștile romantice, din mijlocul unei naturi de basm, și invențiozitatea în expunerea întîmplărilor sînt presemnele fanteziei uriașe care predomină opera poetică a lui Eminescu din toate timpurile. Reflexiunile filozofice, originale și îndrăznețe, anunță pe cugetătorul adînc din *Satire* și din *Luceafărul*.

Ca formă, romanul are de asemenea calități mari. Limba, prea puțin înăsprită de unele latinisme și germanisme datorate mediului cultural ardelenesc, este de-o corectitudine și de-o puritate cari uimesc ; în ciuda construcțiilor sintactice stîngace și naive, ce se repetesc pe alocurea (d.p., construcția cu „...ast-fel încît..."), viitorul reformator al limbei noastre literare se zărește în adîncul stilului ce curge limpede și neîntrerupt. Cît pentru sinceritatea, energia și elanul retoric al stilului, romanul poate întuneca și azi unele din operele în proză ale scriitorilor români.

Fără îndoială romanul are și defecte — multe chiar, în fond ca și-n formă. Pe lîngă cele relevate deja, ar fi de remarcat în prima linie insuficiența observației psihologice, care-i supărătoare, apoi exagerarea evenimentelor și a sentimentelor, repețirile cari jignesc, neclaritatea unor tablouri și încărcarea frazelor cu prea multe frumusețî căutate, artificiale.

Cu toate acestea, romanul rămîne o lucrare cu valoarea ei literară prețioasă. Prin faptele istorice din cari se inspiră, prin tendințele lui naționale sănătoase, prin noblețea sentimentelor, prin adîncimea emoțiilor și prin

Scanned with OKEN Scanner

avîntul stilului, — el este una din puținele noastre cărți de literatură aleasă, potrivite a contribui la o adevărată educație românească a generațiilor tinere.

[*Introducerea* la vol. M. Eminescu, „*Geniu pustiu*". *Roman inedit*, București, Ed. Minerva, 1904.]

MIHAIL DRAGOMIRESCU

PROZA EPICĂ A LUI MIHAI EMINESCU (6)

1. *Făt-Frumos din lacrimă*, cea mai ușor de citit din narațiunile lui Eminescu, este un basm astfel alcătuit, ca să cuprindă cît mai multe din elementele basmelor noastre și — pe lîngă acestea — și unele elemente străine, pline de-o bolnăvicioasă strălucire, datorite îndeosebi literaturii romantice germane.

Această poveste nu e, cum s-a zis, un model de basm românesc literar, deoarece are multe lipsuri. Astfel, mai întîi, în ce privește fondul, concepțiunea acestui basm nu este destul de închegată, nici destul de echilibrată. Făt-Frumos pleacă să răzbune pe tată-său, ajunge la împăratul vrăjmaș, dar, în loc să se lupte cu el, se prinde cu el frate de cruce. Făt-Frumos omoară pe Mama-Pădurii ce pustia împărăția acestui împărat și tot pentru el pleacă să răpească pe fata Genarului, cu care pățește multe și de toate, pînă aduce la îndeplinire fapta. Basmul se sfîrșește cu nunta împăratului cu fata răpită, dar de bătrînul împărat și de împărăteasa cu a cărui răzbunare tocmai se însărcinase Făt-Frumos, fiul lor din lacrimă, nu ni se mai spune nimic și, astfel, ne simțim nemulțumiți ca în fața unui lucru nedus pînă la sfîrșit. Ne jignește iarăși faptul că Făt-Frumos își ia mireasă chiar de la începutul basmului și că Genarul, care e înfățișat ca un bun creștin, face lucruri necreștinești (ca, bunăoară, momirea calului lui Făt-Frumos).

Scanned with OKEN Scanner

Dezechilibrul povestei se vede din faptul că unele părți ale ei sînt dezvoltate prea mult în paguba altora. Ajutorul ce-l dă Făt-Frumos țînțarului și racului și serviciile ce aceștia îi aduc sînt, la rîndul lor, povestite ca un rezumat, pe cînd descrierea fugii lui Făt-Frumos de la Miază-Noapte — unul din cele mai puternice pasagii — este dezvoltată cu toată bogăția de imagini ale unei extraordinare închipuiri.

Dar concepțiunea acestui basm nu e numai cam dezechilibrată, ea mai are și defectul de a conține elemente prea streine de geniul poporului nostru și pe care Eminescu le datorește influenței romantismului german asupra marii sale imaginațiuni. Astfel e, bunioară, căderea lui Făt-Frumos în mijlocul pustiului, după ce l-au ars fulgerele norilor unde l-azvîrlise Genarul și, mai cu seamă, călătoria în lună a sufletelor moarte împreună cu fata, pe care o dezrobise din stăpînirea Miezei-Nopți.

În ce privește forma, nici limba, nici stilul acestui basm nu sînt cu desăvîrșire lipsite de pete : ele conțin unele neologisme și unele comparațiuni și întorsături de frază cam melodramatice și umflate. Dar, făcînd aceste rezerve, *Făt-Frumos din lacrimă* are înalte calități literare. Precum Creangă, în basmele sale, a pus în cel mai mare relief elementul realist, Eminescu, în această poveste, a făcut același lucru cu elementul idealist. Nicăieri în literatura noastră nu găsim imagini fantastice, imagini ce parcă fac parte dintr-o lume extraordinară și neexistentă, cu o viață mai strălucită și mai puternică decît în această poveste. Din acest punct de vedere, descrierea palatului Genarului și mai cu seamă amănunțita fugă a lui Făt-Frumos, urmărit de Miază-Noapte, sînt niște bucăți a căror originalitate și bogăție transfigurată nu va scăpa nimănui.

A doua mare calitate este aceea a formei. Limba și stilul lui Eminescu din această poveste se deosebesc printr-o rară energie : ea este lapidară și totuși, în același timp, plină de mișcare — însușire ce asigură cea mai mare dăinuire unei bucăți literare. Iar această energie este realizată cu cea mai colorată și cea mai bogată limbă

Scanned with OKEN Scanner

românească cu putință și într-un stil care, afară de rari cazuri, e plin de firesc și de farmec luminos.

Cine vrea să-și dea seama de cîtă coloare, vioiciune și bogăție poate să aibă limba românească și cine vrea să știe ce însemnează o adevărată fantezie care construiește, din nimicul cîtorva imagini cunoscute, o lume cu altă lumină, cu alte contururi, cu altă atmosferă decît lumea reală — citească *Făt-Frumos din lacrimă* și va avea una din cele mai strălucite pilde. [...]

3. *Sărmanul Dionis* este, în literatura noastră și chiar în literatura universală, o povestire unică prin complexitatea și totuși relativa ei simplitate, prin bogăția și adîncimea ideilor filozofice și, totuși, prin cea mai mare curăție pasională.

Deși cu numele de nuvelă, ea nu poate merita acest nume lipsindu-i cele două însușiri esențiale ale acestui gen literar : înlănțurea motivată și totuși neprevăzută a momentelor și caracterele (7). Dionis este un băiat sărac, fiu natural al unui tată de viță, mort nebun, și al unei fete de preot care l-a crescut rău și care, murind, l-a lăsat propriei lui sorți, în tovărășia unui portret — portretul tatălui său. În sărăcia lui singuratică de care singur își rîde, în modestia sufletului său care nu dorește nimica, Dionis își frămîntă mintea cu una din cele mai adînci și ademenitoare probleme.

Dacă spațiul și timpul — după cum zice Kant — sînt simple forme ale minții noastre, niște simple modalități ale percepțiunii noastre, atunci spațiul și timpul nu există ca niște atribute ale lumii. Existența lucrurilor în timp și spațiu este o simplă părere omenească. În realitate, tot ceea ce a fost și tot ceea ce va mai fi este ; poate fi într-o singură clipă și în fiecare clipă în care timpul se fărîmițește în desfășurarea veșniciei vremilor ; și tot ceea ce vedem risipit în nemărginirea spațiului se află și se poate aduna într-un singur punct, în oricare punct al universului. Și, prin urmare, e cu putință ca omul să ajungă, prin oarecare mijloace, ca bunioară cele astrologice, să trăiască în alte timpuri trecute sau viitoare și să poată străbate toate unghiurile universului. Bîntuit de aceste gînduri, Dionis plutește cu sufletul între două

Scanned with OKEN Scanner

lumi reale : una, sărăcia odăii lui cu roiurile de insecte nocturne și alte jivine în viața cărora se vede o repetiție în mic a tuturor faptelor omenești, chiar cele mai înalte și mai sfinte, și alta, frumusețea dumnezeiască a unei copile pe care o aude cîntînd la piano și pe care, zărind-o la fereastra unui palat de alături, simte că o iubește cu toată frica și fiorul unei inimi curate. Dar gîndul metafizic rămîne biruitor. Cercetînd o carte de astrologie, Dionis se pomenește în timpul lui Alexandru cel Bun, sub forma călugărului Dan, învățăcelul filozofului evreu Ruben și chinuitul de aceleași idei ale existenței transcendente ca și Dionis, dar fără să aibă conștiința că e el. Convins de puterea cărții magice a lui Ruben, care în realitate e diavolul, Dan caută să treacă în altă existență și în alte spațiuri. Spunînd formulele magice, el izbutește să pună, ca să-i țină locul în spațiu și în timp, propria sa umbră, iar el, împreună cu Maria, iubita lui, fata spătarului Mesteacăn, se pomenește într-o clipă în lună, unde își clădește, doar gîndindu-se, cele mai fantastice palate, iar pămîntul întreg cu toată viața popoarelor de pe dînsul, îl preface într-o boabă de mărgăritar. Dar Dan, care ascultase sfaturile diavolului, dorește și mai mult ; ba, la un moment, văzînd că îngerii îi fac toate voile, pe care numai le cugetă, își închipuie că el e însuși Dumnezeu. N-apucă însă să-și formuleze gîndul și el e prăbușit în haos împreună cu Maria — și, astfel, se deșteaptă ca Dionis înamorat de copila din palat, altă Marie, care-i ispitește gîndurile la nebunie. Îi scrie, o vede cînd îi citește scrisorile, i se pare că rîde de el și cade bolnav, fulgerat de emoțiune. Tatăl Mariei îl vizitează cu un doctor, descopere după portret că Dionis are dreptul la o mare moștenire, se învoiește să-și dea fata după el, dar, în vremea aceasta, tînărul nu e pe lume, aiurează întruna și cînd vede pe evreul Riven, de la care avea obiceiul să cumpere cărți vechi, el îl confundă cu Ruben și toată viața lui de acum se-nvălmășește cu cea pe care o trăit-o ca Dan, pe timpul lui Alexandru cel Bun. În sfîrșit sănătatea îi revine, deșteptarea este sfînta beție a dragostei. Maria, în haine bărbătești, stă pe patul lui — e logodnica lui— va fi soția lui — și multă vreme,

Scanned with OKEN Scanner

în viața lui de fericită căsnicie, Dionis își va aduce aminte, împreună cu Maria, de momentul dumnezeiesc al acelei deșteptări.

Dezbrăcată de toate întîmplările în legătură cu preocupările metafizico-magice ale lui Dionis, intriga se reduce la aceasta : un băiat sărac se înamorează de o fată bogată și-i scrie că o iubește fără speranță. Tatăl fetei află, cercetează și descoperă că băiatul în realitate e bogat și-i dă fata — atît. Aceasta nu e decît *cadrul* povestirii, nu e oarecum decît *prilejul* de care se folosește poetul-filozof ca să-și spună povestirea sa magico-metafizică. Prefacerea lui Dionis în Dan și a lui Dan în Dionis — ea este sîmburele povestirii. Într-însa se vede intenționea scriitorului de a sensibiliza nimicnicia timpului și spațiului și de a ne lăsa la sfîrșit gîndul că existența noastră, în această lume, este trecătoare numai fiindcă se petrece în timp și în spațiu, dar că, în realitate, ea este și dăinuiește etern și pretutindeni. Așa fiind, așa-numita intrigă nu ne interesează deloc și dacă n-ar fi legat de ea un personagiu atît de extraordinar ca Dionis, ne-ar face chiar neplăcere. În afară de elementele răzlețe descriptive sau meditative (între care trebuie să punem și minunata bucată în versuri a lui Dionis), ceea ce ne interesează în această poveste este acea trecere de la viața fenomenală la viața numenală și de la cea numenală la cea fenomenală, cu a cărei realitate poetul are puterea uneori să ne pună pe gînduri. Nu intriga ne interesează, ci concepția căreia ea îi servește de cadru.

Așa fiind, în afară de personagiul ce reprezintă concepția — Dionis-Dan — și care nu e altcineva decît însuși poetul, nici unul din deosebitele personagii ce întîlnim în această povestire nu au viață estetică. Nici cele două Marii, nici Ruben, nici tatăl, nici doctorul nu sînt caractere. Sînt fantasmagorii iscodite pentru ca să dea o aparență de seriozitate intrigei, nicidecum personagii în care să simțim frumusețea. Eminescu se arată aci, ca mai pretutindeni, lipsit de putere epică, lipsit de puterea de a crea ființe obiective, deosebite de caracterul și de stările sale proprii sufletești. Singurul personagiu care are viață, mai mult împrumutată decît reală, este Dio-

Scanned with OKEN Scanner

nis : dorința lui de dragoste arzătoare și pură și timiditatea lui, aspirațiunile de a pătrunde tainele lumii și nepăsarea față de mizeria în care trăiește, umilirea și totuși îndrăzneala sa, reunite într-un suflet izolat de sine însuși și rezignat pînă la desperare — sînt tot atîtea note care se întrunesc fără greutate într-o singură figură puternică originală. Această figură însă n-are o viață proprie, obiectivă : Dionis nu se mișcă înaintea noastră de sine stătător, departe de viața sufletească a povestitorului. Dionis este Eminescu însuși. Dionis este o creațiune lirică, nu epică.

Negreșit, Dionis, fiind Eminescu însuși, devine foarte interesant, dar nu din punct de vedere poetic, ci din punct de vedere literar-istoric. El nu ne interesează prin el însuși, ci numai pentru că, prin el, vedem pe Eminescu. Interesul nu e poetic, ci discursiv-științific.

Neavînd nici intrigă, nici caractere, noi o considerăm ca o *povestire filozofică,* iar nu ca o nuvelă. Defectuoasă fundamental ca nuvelă, ea își păstrează toată valoarea ca povestire filozofică. Scrisă sub influența lui Kant, a lui Goethe (*Faust*) și a romantismului german, ea este una din cele mai strălucite probe a extraordinarei inteligențe și imaginații ale marelui nostru poet. Căci dacă gîndirea abstractă de la care pornește Eminescu se găsește într-un sistem strein, toate consecvențele [sic] și modalitățile concrete ale realizării acestei gîndiri atît de adînci se datoresc lui. Tot acel fermecător amestec de vis și realitate, de cer și de pămînt, toată acea atmosferă de lumină dumnezeiască și extralumească — este opera lui. Așa fiind, Eminescu se arată în proză de o vigoare și de o adîncime pe care nici un alt prozator român n-a avut-o, afară de Caragiale. Din acest punct de vedere, *Sărmanul Dionis,* întrucît o considerăm ca o povestire filozofică, este într-adevăr o operă clasică a literaturii noastre.

[*Convorbiri critice,* An. II (1908), nr. 16. Reprodus din Mihail Dragomirescu, *Eminescu,* Ediție... de Leonida Maniu, Editura Junimea, Iași, 1976, p. 140—150.]

Scanned with OKEN Scanner

PE LÎNGĂ PLOPII FĂRĂ SOȚ
(Considerații tehnice)

Pe lîngă plopii fără soț
Adesea am trecut ;
Mă cunoșteau vecinii toți —
Tu nu mai cunoscut !

La geamul tău ce strălucea
Privii atît de des ;
O lume toată-nțelegea —
Tu nu m-ai înțeles.

De cîte ori am așteptat
O șoaptă de răspuns !
O zi din viață să-mi fi dat,
O zi mi-era de-ajuns.

O oară să fi fost amici [1]
Să ne iubim cu dor,
S-ascult de glasul gurii mici
O oară și să mor.

„Aceasta este o veche poveste.“ E povestea tînărului singuratic, timid și mai întotdeauna sărac. A eroului obișnuit în literatura epocii eminesciene. E „proletarul intelectual“, rupt din clasa din care a ieșit, fără relații sociale, înamorat de obicei de la distanță de o fată dintr-o lume subțire, adesea din clasa boierească, pe care o idealizează, ca orice mic-burghez cultivat. E *Sărmanul Dionis* înamorat de Maria, care apare la fereastra casei boierești, e poetul romantic, înamorat de fata „De la fereastră“ (*Poezii* de Vlahuță) — mereu fereastra ! —, *Dan* înamorat de Ana, care-i apare în fiecare zi la fereastra de peste drum etc.

[1] „O oară“ și nu „o oră“, cum transcrie d. Scurtu, pentru că Eminescu a scris „o oară“, pentru că „o oră“ e științific și pedant, pentru că „o oră“ e un hiat displăcut.

Scanned with OKEN Scanner

Simplicitatea situației și candoarea sentimentului din aceste strofe este redată prin procedee stilistice de o desăvîrșită simplicitate. Expresii directe. Stil sărac. Nici un ornament. Nici o „figură de stil". Abia un epitet propriu-zis.

Acest procedeu este caracteristic întregii faze din urmă a poeziei lui Eminescu, faza de perfecție și de strălucire. În prima fază, a romantismului imaginativ — cînd este influențat puternic de romantismul german (poezia tip : *Floare albastră)* —, Eminescu are stilul ornat, imagini bogate, uneori copioase. Acum stilul s-a simplificat și s-a concentrat.

Epitetul și metafora sînt mijlace cu care imaginația remediază infirmitatea noțiunilor abstracte. Dar ele lungesc vorba. Epitetul și metafora nu adaugă o idee ; ele numai concretizează ideea. Iar Eminescu acum posedă știința de a întrebuința substantivul singur cu același maximum de efect ca și cînd l-ar fi fortificat prin epitete ori prin comparații. Eminescu reușește acum să pună într-un vers substanța unei strofe. E triumful artei de a scrie. Acum cuvintele lui sînt încărcate de înțeles și fac în sufletul cititorului explozie de emoții.

Dar la această simplificare Eminescu ajunge și din cauza unei schimbări în concepția sa poetică. În prima fază, el își îmbină întotdeauna sensibilitatea cu imaginile naturii. În prima fază e în poezia sa o comuniune cu natura, un fel de panteism. Fiind, așadar, solicitat spre descripție, trebuie să aibă stilul „imagé". E colorat și în faza ultimă, cînd subiectul cere prin definiție culoare (descripția și epicul din *Scrisori* și considerațiile filozofice, care fără concretizare ar fi proză curată).

În faza ultimă, Eminescu devine mai puțin atent la natură. Acum se concentrează asupra propriului său suflet. Altădată, ca să vorbim de poezia erotică, iubea iubirea, pe care o întrupa într-o femeie, văzută într-un decor poetic (de aceea poeziile lui pe atunci erau cam compuse). Acum iubește femeia. Conștiința întreagă îi este plină de sentiment, acum își analizează sensibilitatea cu înverșunare, iar în analiza aceasta nu mai are ce căuta culoarea.

Scanned with OKEN Scanner

Dar acest stil este stilul clasic. Acum romanticul Eminescu — romantic în această fază prin subiectivism exclusiv și prin concepția vieții — ne dă privelișteа rară a unui poet care emoționează, hipnotizează și transportă prin versuri scrise în stilul clasic.

Dar nu numai mijloacele de expresie sînt simple în strofele de mai sus, ci și ideile... Trecea pe la casa ei, vecinii îl cunoșteau, numai ea nu-l cunoștea ; dacă i-ar fi dat o zi din viață i-ar fi fost de ajuns... sau măcar să fi fost „amici“ o oară, să se „iubească cu dor“ și să moară !...

Aceste idei sînt nu numai simple. Sînt și banale, iar unele, și mai ales „o oară și să mor“, sînt chiar vulgare. Ultima este luată parcă de-a dreptul din *Dorul inimii*.

Și atunci, pentru ce este atît de *frumos* ? E frumos tocmai prin simplicitate. E frumos pentru că acesta e în esența lui amorul tineresc. E frumos ca și vechile recuzite ale poeziei : „luna“, „izvorul“ și „filomela“. E frumos prin banalitate. E frumos prin naivitate. E frumos prin curajul candid al lui Eminescu de a spune aceste lucruri eterne, banale, simple și naive.

Dar pentru a realiza această simplicitate — mai greu de realizat decît orice altă manieră — îi trebuiau lui Eminescu mijloace care se întîlnesc rar, îi trebuia puterea adîncă de simțire, sentimentul unui misterios acord între cuvinte și al unei misterioase corespondențe între sunete. Existau cuvinte și sonorități unice, care să redea ceea ce a voit el — și Eminescu le-a găsit. În rezervorul inconștientului său s-a închegat exact muzica aceea, care putea exprima mai bine iubirea tuturor visătorilor între douăzeci și treizeci de ani...

Și astfel, cuvintele și ideile simple și banale au căpătat noutatea primei lor zile de creație — cum devine nou și unic cuvîntul „te iubesc“, cînd îl spune bărbatul pentru prima oară femeii iubite.

În aceste versuri, numai o singură expresie nu e proză curată : „pe lîngă plopii fără soț“. Și nu e, fiindcă e descripție. Iar aceste cuvinte evocă o epocă și un mediu. E

viața de altădată, patriarhală. E un decor atît de potrivit pentru sentimentalitatea asta simplă și eternă și pentru împrejurările pe care ni le evocă *Sărmanul Dionis, Dan, Din durerile lumii*. Și un decor poetic prin definiție, pentru că, oricum s-ar defini poezia, ea este în ultimul rezumat întoarcerea spre natură, refugiul din complicația civilizației și a cugetării reflexive. Dar pentru ce anume „fără soț" ? Pentru ce această indicație și precisă și vagă ? „Fără soț" e un epitet concret și moral în același timp. Concret, pentru că dă o imagine. Moral, pentru că, mai întăi, e vag, și apoi pentru că, în comparație cu ceea ce e „cu soț", evocă ceva stingher, neîmplinit, adică o stare de suflet concordantă cu economia întregii poezii. [2]

În faza lui ultimă și strălucită, Eminescu întrebuințează cu precădere epitetele morale. Cuvintele „sfînt", „dulce" etc. sînt frecvente și se găsesc repetate de la o pagină la alta. Aceste epitete sînt uneori comune și banale — cum am văzut că banale și comune sînt de multe ori și noțiunile, și ideile. Vom repeta aici același lucru ca mai sus : Eminescu a știut să dea o noutate și o forță incomparabilă poeziei generale și universal-umane, conținută în astfel de epitete.

Iar faptul că în această fază întrebuințează cu predilecție epitete morale decurge din prioritatea pe care sufletul o are acum în conștiința sa asupra lumii externe, aceasta din urmă avînd acum pentru poet tot mai mult rolul de expresie a emotivității sale.

Trecem la partea a doua a poeziei.

În prima parte a vorbit tînărul romantic timid și modest, Dionis, și mai ales Dan și Radu.

În partea a doua, imediat după acel „să mor", din *Dorul inimii*, apare cineva atît de excepțional ! Un Supraom. Procedeul de compoziție are ceva analog cu acela al cunoscutei poezii a lui Heine, în care, după primele două strofe (un tînăr iubește o fată, fata iubește pe altul etc.), anume banale și naiv-prozaice, urmează sfîșietoarea

[2] E poate și o concepție ori un sentiment popular. Acea scurtă, repede și aprigă tragedie, care e *Toma Alimoș*, conține versul misterios : „La gropana cu cinci ulmi".

Scanned with OKEN Scanner

strofă : „*Das ist eine alte Geschichte*". Întocmai așa și la Eminescu, partea primă servește ca piesă de sprijin părții a doua și o înalță.

În adevăr, după tînărul care suspină la poarta Ei în zîmbetul vecinilor — apare Hyperion, încă și mai mîndru decît *Luceafărul*, conștient de superioritatea lui pănă la grandomanie (care-i șade atît de bine lui Hyperion-Eminescu și care ne consolează de suferințele acestui om, simțindu-ne fericiți să știm că el își dădea bine seamă cine este) :

Dîndu-mi din ochiul tău senin
O rază dinadins,
În calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins.

Ai fi trăit în veci de veci
Și rînduri de vieți,
Cu ale tale brațe reci
Înmărmurai măreț

Un chip de-a pururi adorat,
Cum nu mai au perechi
Acele zîne ce străbat
Din timpurile vechi.[3]

[3] „Înmărmurai", cum e în *Convorbiri*, și nu „înmărmureai" ; „înmărmurai măreț / Un chip de-a pururi adorat", și nu „înmărmureai măreț, / Un chip de-a pururi adorat etc.", cum se găsește în toate edițiile, căci „înmărmurai măreț" e legat direct cu „Un chip" etc. Greșeala vine din cauză că nu se bagă de seamă că „înmărmurai" înseamnă : „făceai din marmură", „sculptai", adică nu se observă că Eminescu spune că, dacă ea l-ar fi iubit, ea ar fi trăit în versurile lui cît vor trăi și ele, adică pînă la amuțirea limbii române — că ea ar fi stăruit în admirația omenirii ca și statuile antice, așa de perfecte, încît azi nu mai au „părechi". Semnul de exclamație separator e și în *Convorbiri*, dar aici trebuie să ne hotărîm să facem corectarea noi. Singurul care a transcris aceste versuri, corectînd, suprimînd semnul de exclamație, e Caragiale, în *Ironie*.

[În legătură cu semnul de exclamație amintit mai sus, Ibrăileanu revine în *errata* la volumul din 1926, în care publică acest studiu, precizînd că nici în *Convorbiri literare* nu se află semnul de exclamare între cele două versuri, ci doar o virgulă].

Scanned with OKEN Scanner

În partea întăia, ideile și cuvintele erau banale. Acum a venit în scenă Hyperion, și totul s-a schimbat. În partea primă fraza era curentă, simplă, ușor de înțeles. Aci fraza e lungă, complicată, savant ferecată și concentrată pănă la obscuritate. Un simplu lucru comun : cu tot avîntul imaginației, stilul e tot simplu, alcătuit din părțile esențiale și principale ale vorbirii : substantive și verbe. Dar partea aceasta a doua, solemnă prin conținutul ei, începe printr-un fel de orchestrație alcătuită din sonoritatea unor anumite sunete diseminate de-a lungul versurilor și concentrate mai ales în toate cele patru rime ale strofei „Dîndu-mi din ochiul tău senin", una din strofele cele mai armonioase din Eminescu.

Și acum strofa cunoscută :

Căci te iubeam cu ochi păgîni
Și plini de suferinți,
Ce mi-i lăsară din bătrîni
Părinții din părinți, —

care exprimă puterea sentimentului ce era să prezideze la imortalizarea acestei moderne Beatrice ; care formează tranziția la partea a treia a poeziei, tranziție întemeiată pe contrast (disprețul din partea a doua față cu pasiunea din strofa aceasta) și care, în același timp, ne lasă să vedem că sufletul Demonului s-a înmuiat la amintirea pasiunii de altădată.

(Nicăieri poate Eminescu n-a exprimat cu atîta putere pasiunea iubirii — decît doară în versurile din *Te duci...* :

Și te uram cu-nverșunare,
Te blăstămam, căci te iubesc.)

„Te iubeam cu ochi păgîni" dă minunat înfățișarea teribilă a amorului-pasiune, caracterul lui elementar, ceea ce are el refractar culturii și civilzației — a amorului sexual, identic sie însuși de-a lungul vremii, din caverne pănă azi.

Iar aceste cuvinte i le spune femeii cu o superbă mîndrie masculină. Și încă cu o mai superbă mîndrie îi spune că acești ochi păgîni i-au lăsat lui „din bătrîni,

Scanned with OKEN Scanner

părinții din părinți“ — că a iubit-o nu numai cu iubirea unui singur om, ci cu patima acumulată a tuturor generațiilor înaintașe, cu puterea unei rase întregi. Eminescu a exprimat în versuri lapidare metafizica amorului a lui Schopenhauer în *Scrisoarea IV*. „Părinții din părinți“ de aici e transcripția analist-psihologică a celebrei metafizice. Eminescu își exprimă aici sentimentul iubirii în lumina și din punctul de vedere al acestei teorii. „Vocea speciei“ din celebra metafizică este un adevăr, dacă prin acest termen se înțelege acumularea ereditară în sentimentul iubirii sexuale. În adevăr, toate iubirile tuturor ascendenților unui om vorbesc în iubirea lui. Iată pentru ce se poate spune că în iubire se agită și strigă cineva mai mare, mai puternic decît individul actual — ceva anterior și superior lui.[4]

Dar iubirea aceasta a fost! După strofa culminantă, arzătoare de pasiune, urmează versurile pline de o indiferentă oboseală — partea a treia a poeziei :

Azi nici măcar îmi pare rău
Că trec cu mult mai rar,
Că cu tristeță capul tău
Se-ntoarce în zadar.

Căci azi le sameni tuturor
La umblet și la port
Și te privesc nepăsător
C-un rece ochi de mort.[5]

La sfîrșitul *Luceafărului* se simte ceva amar, un fel de obidă. Aici, nimic din această stare sufletească, sau aproape nimic, fiindcă iubirea a încetat. Iar perifraza prin

[4] Această idee o exprimă Eminescu aiurea, mai puțin psihologic, dar cu o rezonanță metafizică incomparabilă :

Din ce noian îndepărtat
Au răsărit în mine, (poeziile de iubire)
Cu cîte lacrimi le-am udat,
Iubito, pentru tine!

Dar „noian“ aici mai înseamnă și lumea profundă a întregului inconștient. Vezi și *Note și impresii* de G. Ibrăileanu.

[5] Și nu „ochi rece“, ca-n ediția Scurtu, adică „ochi recè“.

care Eminescu declară că iubirea e moartă — „căci azi le sameni tuturor / La umblet și la port“ — conține o admirabilă observație. Cînd o iubea, ea era un exemplar unic, făcea parte dintr-o specie zoologică deosebită, reprezentată printr-un singur exemplar, care era ea. Și tot ce ținea de ea era unic, chiar și haina. Este definiția supremei iluzii de care e amețit bărbatul cînd iubește cu fetișism. Cînd însă iubirea a încetat și iluzia a dispărut, femeia a redevenit ceea ce este în realitate, a reintrat în specia comună umană. Atunci s-au întors în liniștea morții și toți acei „părinți din părinți“, care se agitau în pieptul bărbatului, iar ochii, din „păgîni și plini de suferinți“, au devenit „un rece ochi de mort“, căci Eminescu nu uită să concretizeze cele două stări contrare, prin aceeași imagine, acordată însă cu împrejurarea.

Dar aici el nu se zugrăvește numai pe sine, o zugrăvește și pe ea.

În cele două versuri pe care i le consacră, imaginea femeii e redată cu o delicată plasticitate și în același timp cu nuanța de melancolie a lucrurilor defuncte.

Strofa ultimă, care din punct de vedere logic e o concluzie, poate necesară :

Tu trebuia să te cuprinzi
De acel farmec sfînt
Și noaptea candelă s-aprinzi
Iubirii pe pămînt,

cu toată frumusețea ei, cu toată sonoritatea ei (mai ales din versul al treilea), realizată prin aceleași mijloace ca și în strofa „Dîndu-mi“ etc., ni se pare de prisos, căci din punct de vedere al logicei sentimentelor poezia trebuia să se isprăvească în momentul culminant (și ca sentiment și deci și ca compoziție), la versul „C-un rece ochi de mort“, mai ales că ideea din această strofă ultimă e conținută în strofele care alcătuiesc partea a doua a poeziei. (8)

[*Viața românească*, nr. 10/1920. Reprodus din : *Opere*, III. Ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, Editura Minerva, 1976, p. 78—85.]

Scanned with OKEN Scanner

TUDOR VIANU

LUCEAFĂRUL (9)

Într-o notă pe marginea uneia dintre variantele *Luceafărului*, rămasă în colecția de manuscrise a Academiei Române, Eminescu ne-a tălmăcit el însuși înțelesul poemei sale. „În descrierea unui voiaj în țările române — scrie Eminescu — germanul K. povestește legenda Luceafărului. Aceasta e povestea. Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte, însă, pe pămînt, nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc."

Această limpede însemnare ne ferește de greșeala de a atribui poetului *Luceafărului* cine știe ce intenții tainice și neguroase, cînd poetul însuși s-a declarat atît de răspicat. Ce anume va fi vrut să spună Eminescu cu povestea despre fata de împărat, care, îndrăgind pe Luceafărul din cer, dăruiește farmecele sale copilului de casă, este o întrebare care a încrețit multe frunți. Dar în afară de problema dacă ceea ce poetul n-a izbutit să introducă în opera sa, ca un conținut deplin exprimat, mai poate interesa pe cineva, pentru a îndreptăți încercarea de a țese în jurul realizării depline și limpezi pentru toată lumea pînza de păianjen a presupunerilor celor mai fragile, iată că poetul însuși ne sare în ajutor. Cuvintele lui Eminescu, chiar dacă nu golesc conținutul adînc al poemei sale, ne pot însă îndruma mai bine decît o fac atîți comentatori ai lui.

Știu că există părerea că ceea ce mărturisește poetul despre opera sa este de puțină însemnătate, opera însăși

Scanned with OKEN Scanner

fiind mediul de manifestare al unei idei mai adînci, căreia inteligența poetului îi rămîne inferioară. Această părere este justificată de vechea estetică a idealismului, după care artistul poate fi numai organul unei idei, dar nu și meșterul care o domină și înstrunează. Ceea ce s-a afirmat necontenit de atunci despre natura inspirației artistice se potrivește desigur cu acele creații naive sau cataleptice, unde presentimentul obține mai mult decît rațiunea ar fi putut da. Ne întrebăm însă dacă o astfel de părere mai poate valora și pentru opera unor poeți care, ca Eminescu, au dat atîtea dovezi despre puterea, adîncimea și conduita stăpînită a minții lor. Cuvintele de tălmăcire a unor astfel de poeți ne mai pot oare rămîne indiferente ?

Însemnarea lui Eminescu conține și indicația — ce este drept, mai misterioasă — a izvorului literar pe care l-a folosit. Germanul K. nu este altul decît R. Kunisch, care, într-o carte din 1861 *(Bukarest und Stambul, Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Türkei)*[1], reproduce două basme auzite în țările noastre și dintre care *Frumoasa fără corp* revine în patrimoniul nostru literar într-o versificare rămasă nedesăvîrșită a lui Eminescu, în poema lui Ronetti-Roman : *Radu* și acum în urmă, în basmul în 5 acte al d-lui N. Iorga, *Frumoasa fără trup* (Vălenii-de-Munte, 1929), în timp ce *Fata din grădina de aur* devine, după numeroase variante, poema definitivă a *Luceafărului*. Toate acestea erau cunoscute încă de la d-l M. Gaster, cel dintîi care a stabilit izvorul literar al marii poeme a lui Eminescu.[2] De curînd, d-l D. Caracostea[3] a publicat traducerea celor două basme auzite de Kunisch în țările noastre, făcînd astfel posibilă comparația creației românești cu izvorul care a inspirat-o.

Despre valoarea basmului lui Kunisch ca adevăratul izvor al *Luceafărului*, istoricii literari nu sînt întru totul

[1] Despre călătoria lui Kunisch și liniile mari ale interesantei descrieri care a rezultat din această împrejurare referează d-l N. Iorga. *Trei călătorii în țările românești* (Academia Română, *Memoriile secțiunii istorice*, seria III, tom. V, mem. 5, 1925).

[2] *Literatura populară română*, 1883, p. 249.

[3] *Două basme necunoscute din izvoarele lui Eminescu*, 1926.

Scanned with OKEN Scanner

de acord. Astfel, d-l G. Bogdan-Duică [4] socotește că „puțin i-a dat lui Eminescu basmul ; mult, aproape tot, i-a dat el basmului". În realitate, transformarea basmului lui Kunisch în *Luceafărul* lui Eminescu o atribuie d-l G. Bogdan-Duică unor alte influențe numeroase și dintre cele mai diverse, precum unele reminiscențe din povestirile lui Hoffmann, elemente de-ale mitologiei greco-romane, persane și chiar lituane, în sfîrșit amintiri numeroase din filozofia lui Giordano Bruno.

Împotriva acestei păreri se înscrie d-l D. Caracostea [5], care prețuiește în basmul lui Kunisch adevăratul și singurul izvor al poemei lui Eminescu pentru motivul că el cuprinde, între altele, tocmai ideea caracteristică a „renunțării la nemurire", ceea ce ar alcătui un adaos propriu al călătorului german peste suma motivelor capabile de a fi identificate în literatura populară. „Trebuie să recunoaștem — scrie d-l D. Caracostea — că fără motivul înamoratului nemuritor, care ar vrea să se lepede de nemurirea lui ca să poată gusta fericirea iubirii pe pămînt, fără reurcarea zmeului la Dumnezeu și întrevorbirea în care ziditorul arată pe iubită în brațele tînărului, tot atîtea elemente introduse conștient de călătorul german în basm, *Luceafărul* nu s-ar fi născut sub forma pe care o admirăm."

Între acestea, d-l Ion Sân-Giorgiu [6] crede a putea afirma că zmeul în basmul lui Kunisch nu este nemuritor și că, prin urmare, motivul „geniului nemuritor" trebuie căutat aiurea, pentru a fi găsit în adevăr în poezia lui Goethe : *Hochbild,* din *Divanul occidental-răsăritean.* Cercetarea pornește însă în acest caz de la o constatare greșită, căci zmeul din basmul lui Kunisch este și el nemuritor, după cum o dovedește rugăciunea sa către Domnul : „Doamne, îți aduc înapoi toată strălucirea și puterea ce mi-ai dăruit. Iubesc o copilă a pămîntului, de aceea îngăduie-mi, o, Doamne, să fiu *vremelnic* și slab

[4] *Despre „Luceafărul" lui Eminescu* (în *Anuarul liceului ortodox român „Andrei Șaguna" din Brașov,* 1925, p. 5—33).

[5] *Izvoarele poemei „Luceafărul"*, extras din *Convorbiri literare,* 1926.

[6] *Mihail Eminescu și Goethe,* Ed. Ramuri, Craiova, p. 37 urm.

ca ea.“ Iar după ce zmeul cunoaște trădarea iubitei sale pămîntene, povestitorul ne spune: „Atunci o lacrimă căzu din ochii *celui-fără-de-moarte,* întîia de la începutul veșniciei, și lacrima, căzînd în fundul mării, se făcu mărgăritar“. Peste basmul lui Kunisch n-a fost, așadar, nevoie să se suprapună influența din Goethe, pentru că motivul nemuririi se găsește de fapt în cel dintîi.

Toată această dezbatere rămîne însă în afară de obiectul propriu al paginilor de față, încît aceste puține referințe pot să ajungă. Cercetarea care urmează nu privește *Luceafărul* lui Eminescu, ca pe un fenomen istoric a cărui devenire interesează, ci ca pe o producție literară a cărei semnificație adevărată trebuie să ni se lumineze. În această privință vom încerca să arătăm, pe de o parte, cum, pornind în mod indiscutabil de la basmul lui Kunisch, Eminescu a reușit să actualizeze încă o dată unele din tendințele cele mai vechi și tipice ale lirismului său, pe de altă parte, care sînt elementele sensibile și ideale de care Eminescu s-a folosit pentru a manifesta cu mai multă adecvare ideea și sentimentul central al poemei. Paginile care urmează vor discuta, așadar, poema lui Eminescu nu atît în antecedentele sale, cît în ea însăși.

*

Am spus că *Luceafărul* a trecut printr-o lungă fază de preparație, punctată de numeroase variante, pînă la forma definitivă pe care el o încredințează tiparului în 1883. Printre aceste variante prima redacție pare a fi aceea care sub numele original al basmului a fost publicată de Chendi în volumul *Literatura populară* din 1900. Varianta publicată de Chendi este o simplă versificare a basmului auzit de Kunisch. Sînt păstrate în această primă formă toate episoadele de la începutul basmului, precum zăbovirea fiului de împărat în drum către frumoasa din grădina de aur, în valea amintirii și a deznădejdii. Luceafărul, mai înainte de a fi devenit Hyperion, este acolo numai zmeul care într-una singură dintre întrupările sale devine stea, pentru a se preface mai apoi într-o ploaie „aromată“, „lină“. Transformarea zmeului într-o adiere, care există în basmul lui Kunisch,

Scanned with OKEN Scanner

lipsește însă în versificarea lui Eminescu. În schimb, rugăciunea zmeului către Dumnezeu de a-l dezlega de condiția sa eternă, Eminescu o păstrează din izvorul original. În același fel păstrează el refuzul Domnului care îi îndreaptă în același timp privirile către scena de dragoste dintre Florin și fata cea frumoasă, uitătoare de făgăduieli, pe care le legase de întruparea omenească a amantului ei suprapămîntean. Deosebirea cea mai importantă între basmul lui Kunisch și această primă prelucrare eminesciană a lui stă în împrejurarea că, pe cînd la acel dintîi zmeul se răzbună prăbușind o stîncă peste frumoasa și necredincioasa fată, la Eminescu răzbunarea, o dată cu sentimentul dezolant al dezamăgirii, devine mai blîndă. Amanților înlănțuiți în fugă el le dorește: „Un chin s-aveți: *de-a nu muri deodată!*“ Răzbunarea zmeului în basmul lui Kunisch i-a părut lui Eminescu prea brutală, și această atenuare a ei este primul pas către accentul de seninătate înaltă cu care varianta definitivă se încheie.[7]

În scurt, ceea ce Eminescu reține din basmul care îi inspiră poema este ideea dragostei cea „peste fire“ — expresia apare o dată în prima versificație — dintre o pămînteană și o ființă nemuritoare; dragoste incompatibilă pentru că însăși eternitatea, de care nemuritorul dorește să se dezlege pentru a o face cu putință, nu abate inima fetei de la ispita iubirii mai pămîntești cu un fiu de om. Între acestea, mai toate episoadele particulare ale acestei întîmplări se pierd pînă la redacția definitivă. În ultima sa formă *Luceafărul* nu mai cuprinde nici înfățișarea piedicilor cu care este presărată calea pînă la „fata din grădina de aur“, nici fuga amanților în sfîrșit întruniți, nici urmărirea lor de către împăratul bătrîn, tatăl fetei, care pînă atunci o păzise cu grijă, nici jertfirea finală a fetei. Eliminarea tuturor acestor episoade echivalează cu o stilizare a basmului inițial, cu o

[7] În același sens d-l N. Iorga scrie: „Numai cît povestea e mai crudă și mai vulgară decît poemul care suie înapoi din avîntul fulgerător al disprețului pe acela care a văzut ce sînt oamenii pămîntului făcuți unul pentru altul și nu pentru ce e mai mare decît dînșii“ (*Op. cit.*, p. 15 urm.).

Scanned with OKEN Scanner

simplificare a lui, făcută, desigur, cu scopul de a îndruma atenția cititorului de la percepția desfășurării epice către suprafața intensivă a lirismului. De aceea la întrebarea : este *Luceafărul* o poemă epică ? răspunsul nostru nu poate fi decît unul singur.

Forma lirică nu trebuie să fie în toate împrejurările și în mod neapărat subiectivă. Există un lirism înscris într-un cadru de baladă. În cazul acesta, sub masca unor personaje străine și a unor întîmplări eterogene palpită inima poetului și aventura sa intimă. *Luceafărul* lui Eminescu este o creație aparținînd acestei lirici mascate și de aceea era cu totul necesară înlăturarea tuturor acelor episoade care ar fi putut orienta atenția cititorului de la intuiția miezului liric al bucății către interesul inadecvat aci pentru peripeție. Din basmul inițial putea să nu rămînă decît acel cadru foarte general în care să se dezvolte, ca în atmosfera sa proprie, extraordinara întîmplare. Eminescu a procedat și în alte dăți la fel.

Iată, de pildă, celălalt mare „basm" al lui Eminescu : *Călin*. Ce se întîmplă aci ? O fată de împărat se îndrăgostește de „zburătorul" care îi vizitează visurile. Zburătorul nu este altul decît Făt-Frumos legendarul. Tainica lor idilă se dezvăluie în curînd pentru privirile tatălui bătrîn, care își alungă fata. Dar amanții se regăsesc în cele din urmă și basmul culminează cu nunta lor. Ceea ce se petrece în *Călin* nu depășește cadrul evenimentelor celor mai convenționale și de atîtea ori reluate în basmele noastre. Dar în această simplitate a cadrului poate să se dezvolte o adîncă și tulburătoare psihologie a amorului, evocări de natură și elemente de idilă rustică. Interesul bucății este în chip evident de natură lirică. Ceea ce se mai menține apoi dintr-un basm adevărat este tot o valoare lirică : atmosfera. În același fel, în *Luceafărul*, într-un cadru și o atmosferă de basm, pulsînd de sub o mască străină se înalță expresia cea mai desăvîrșită a lirismului erotic și filozofic al lui Eminescu.

Problemele pe care *Luceafărul* lui Eminescu ni le pune, astăzi cînd cunoaștem izvorul lui istoric și ne

Scanned with OKEN Scanner

putem orienta după înțelesul alegoric pe care poetul a mărturisit că a vrut să i-l dea, sînt mai mult de natură estetică. Dar care este secretul locului excepțional pe care oricine simte că *Luceafărul* îl ocupă în opera lui Eminescu ? Toată literatura înjghebată în jurul acestei poeme își are motivul ei psihologic în sentimentul că o dată cu ea Eminescu se întrece pe sine. Data cînd Eminescu se hotărăște să-și publice poema coincide cu anul în care el atinge o culme căreia nu trebuia să-i urmeze o pantă lină în coborîre, ci prăpastia și catastrofa. S-ar spune că în presentimentul dezastrului apropiat Eminescu își strînge încă o dată toate puterile. De pe promontoriul înalt pe care se ridică, el privește toată opera sa trecută, culege din ea germenii mai importanți de inspirație autentică și îi concentrează într-o singură mare viziune.

Ceea ce ne propunem să arătăm este, prin urmare, că *Luceafărul* este o sinteză a categoriilor lirice mai de seamă pe care poezia lui Eminescu le-a produs mai înainte (10). Dacă soarta ar voi ca în noianul vremurilor viitoare întreaga operă poetică a lui Eminescu să se piardă, după cum lucrul s-a întîmplat cu atîtea opere ale Antichității, și numai *Luceafărul* să se păstreze, strănepoții noștri ar putea culege din ea imaginea esențială a poetului. Avantajul nostru este că putem privi acest chip mai de aproape în bogata înflorire a frumuseților sale.

Iată, mai întîi, ideea dragostei unei pămîntene cu un luceafăr. Am spus că în basmul lui Kunisch steaua care se arată fetei aste numai una din întrupările zmeului. Dacă însă Eminescu îl menține în această ipostază lucrul se datorește, fără îndoială, faptului că în felul acesta el putea sensibiliza mai bine condiția acestei dragoste imposibile. Am arătat într-un capitol anterior cum erotica eminesciană intră în categoria romantică a acelui infinit nesațiu care amestecă firul voluptății cu al durerii. Este în natura iubirii romantice acea aspirație fără fund și fără țintă, cum numai o stea din tărie poate trezi într-o inimă omenească. În tinerețea sa, poetul închipuise ce poate fi dragostea unui om pentru o statuie de marmură.

Scanned with OKEN Scanner

Elanul omului se zdrobește de mutenia și răceala pietrei, și în această confruntare a elementului animat și neanimat capătă o expresie alegorică nu numai tragismul veșnicei caducități a dragostei, dar și resentimentul poetului pentru acea inimă a femeii rămasă inferioară elanului său. Nesațiul dragostei și resentimentele ei au rămas tot timpul temele eroticii lui Eminescu pînă în ziua cînd în *Luceafărul* el le dă o ultimă și definitivă întrupare.

Nesațiul iubirii romantice se întrupează atît de bine în nostalgia care poartă inima omului către o stea, încît motivul se mai poate întîlni, și altă dată în poezia romantică. Iată, de pildă, pe fecioara Adah din drama biblică a lui Byron : *Cain* (actul I), mărturisindu-se lui Lucifer : „Aceste astre nenumărate, strălucitoare de frumusețe, ne atrag către ele fără să ne orbească, ne ademenesc și îmi umplu ochii de lacrimi...“ Aceeași inimă grea a unei iubiri despărțită de obiectul ei prin toată depărtarea dintre cer și pămînt revine și în cuvintele Cătălinei, dar cu ce sentiment plastic al depărtării, cu ce farmec muzical :

Dar un luceafăr, răsărit
Din liniștea uitării,
Dă orizon nemărginit
Singurătății mării ;

Și tainic genele le plec,
Căci mi le împle plînsul
Cînd ale apei valuri trec
Călătorind spre dînsul.

Între timp sufletul poetului se îmbogățise cu conștiința unei demnități excepționale, resimțită în aceeași vreme ca un izvor permanent de durere. „...Geniul nu cunoaște nici moarte, și numele său scapă de simpla uitare... însă... nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit“ — scrie Eminescu în nota care interpretează *Luceafărul*. „Geniul ? o nefericire !“ se întreabă și exclamă Eminescu în *Scrisoarea III*. Melancolia îl însoțește veșnic, și ea este izvorul din care decurge creația.

Scanned with OKEN Scanner

Schopenhauer, care, ca în atîtea alte împrejurări, trebuie să fi înrîurit și concepția poetului nostru asupra personalității geniale, scrie în această privință : „... melancolia care însoțește pe omul de geniu rezultă din împrejurarea că cu cît este mai limpede inteligența care își răspîndește lumina asupra voinței de a trăi, cu atît această voință înțelege mai bine mizeria condiției sale". Poeții au priceput acest fel al lucrurilor, și Schopenhauer citează versurile lui Goethe : „Înflăcărarea mea poetică ardea slab atîta timp cît umblam în căile fericirii, dar se aprindea mai tare cînd fugeam din fața amenințării unei nefericiri. Gingașa poezie, întocmai ca și curcubeul, se desprinde doar dintr-un fundal întunecat. De aceea geniului poetic i se potrivește elementul melancoliei."

Meine Dichtergluth war sehr gering,
So lang ich dem Gutem entgegenging ;
Dagegen brante sie lichterloh
Wann ich vor drobedem Uebel floh.

Zart gedicht, wie Regenbogen
Wird nur auf dunkeln grund gezogen ;
Darum behagt dem Dichtergenie
Das Element der Melancholie.

Melancolia nu părăsește pe poet niciodată. De aceea înalță Lenau imnul său către Melancolie : „Mă călăuzești prin viață, melancolie meditativă ! Și dacă steaua mea se înalță radioasă sau dacă ea coboară, tu nu te abați niciodată !"

Du geleistet mich durchs Leben
Sinnende Melancholie !
Mang mein Stern sich strahlend heben,
Mag er sinken — weichest nie !

În același fel, sentimentul de viață al poetului nostru, plămădit din substanța melancoliei, este resimțit în același timp ca un motiv al creației. Astfel ne vorbește el în *Singurătate :*

Scanned with OKEN Scanner

Ah ! de cîte ori voit-am
Ca să spînzur lira-n cui
Și un capăt poeziei
Și pustiului să pui ;

Dar atuncea greieri, șoareci,
Cu ușor-măruntul mers,
Readuc melancolia-mi
Iară ea se face vers.

Melancolia nu este durerea radicală. Natura ei se asociază ușor cu seninătatea. „Starea de spirit întunecată — scria Schopenhauer —, care se poate observa atît de des la spiritele de seamă, are drept simbol înălțimea lui Mont-Blanc cu piscul său veșnic înnourat ; dar cînd în unele dimineți vălul norilor se sfîșie, cînd muntele, rumenit de razele soarelui, cu fruntea pierdută în cer cu mult deasupra cețurilor, contemplă Chamonix-ul la picioarele sale, în fața acestui spectacol inima oricărui om se bucură pînă în adîncurile ființei sale. Tot astfel geniul, melancolic de cele mai multe ori, dovedește această seninătate specială care nu-i aparține decît lui, pentru că rezultă din desăvîrșita obiectivitate a spiritului și care plutește ca un reflex luminos pe vasta sa frunte.“

Pătrunzătoarea sa privire îi divulgă geniului tristețea condiției sale omenești, dar îi insuflă în același timp o mîndră și departe-văzătoare seninătate. Această afirmație de valoare inspiră ultima strofă a *Luceafărului,* și ea alcătuiește peste resentimentele tinereții cîștigul maturității.

Resentimentul de dragoste este conștiința unei diferențe de potențial lăuntric. O astfel de diferență este reflectată de inima bărbatului în *Amorul unei marmure.* Dar în *Inger și demon* diferența este simțită de inima femeii căreia în aceste împrejurări bărbatul îi apare ca un demon. „Demonismul“ sufletului abstract al bărbatului intră acum ca o trăsătură principală în portretul moral al Luceafărului. De curînd d-l R. Dragnea, într-un interesant articol, a susținut că cele două întrupări ale

Scanned with OKEN Scanner

Luceafărului sînt două apariții îngerești.[8] Hyperion ar fi arhetipul angelic. Cu mult mai bune motive mi se pare însă a se putea susține că Luceafărul este mai degrabă „demonul" pregătit de amintita poezie din tinerețe și că aparițiile sale sînt cu adevărat demonice. În aceste apariții elementele de caracterizare nu sînt împrumutate teologiei creștine, ci mitologiei păgîne. Maiorescu, care lăuda încă în prima caracterizare pe care i-o consacra lui Eminescu înțelegerea sa pentru Antichitate, ar fi putut să-și întărească mai tîrziu părerea cu elementele împrumutate *Luceafărului*. Iată în această privință cîteva observații pe care le socotesc hotărîtoare.

Pentru a cuceri iubirea Cătălinei, Hyperion se naște o dată din cer și din mare, iar altă dată din soare și noapte. Chiar această generare din niște entități ale naturii mi se pare mai aproape de spiritul păgînismului decît de acel al creștinismului. După niște vechi credințe transmise de Platon, în dialogul *Timaios*, la originea lucrurilor stau Cerul și Pămîntul din a căror unire se naște mai întîi Tetis și Oceanul. Eudem, un discipol al lui Aristoteles, ne-a transmis și el o seamă de vechi cosmogonii, printre care aceea a lui Hellanikos face să descindă primul zeu, pe Cronos, din Apă și Pămînt. Noaptea este și ea generatoare primă într-o tradiție consemnată în *Metafizica* lui Aristoteles. E probabil că fizicienii ionieni din veacul al VI-lea, preocupați de a găsi elementul natural simplu din care s-au format lucrurile lumii, nu făceau decît să interpreteze științific spiritul acestor vechi credințe. Îndoita naștere succesivă a Luceafărului din niște elemente ale naturii nu-i dă însă și atributul acelei vieți deopotrivă cu a noastră care să poată cîștiga iubirea inimii pămîntene a fetei. În formele noi ale renașterii sale, Hyperion rămîne încă un nemuritor. Pentru o conștiință omenească nemurirea este însă un concept cu totul negativ, pentru că singura noastră experiență este aceea despre viața muritoare. Nemurirea nu poate fi astfel pentru noi decît o formă a morții, și Luceafărul apare în adevăr ca „un mort frumos cu ochii

[8] R. Dragnea, *Spiritualitatea lui Eminescu*, în *Gîndirea*, 1929.

vii.“ [9] Un mort care răspunde la chemările dragostei și nostalgiei noastre poate fi el un înger ? El nu poate fi decît un demon, cum sînt toate aparițiile reurcate din abisul morții, și Cătălina o simte :

O, ești frumos cum numa-n vis
Un demon se arată.

În privirile acestei aparții ea citește cu adevărat elementul demonic al „patimii fără saț și plină de întuneric“. Și această impresie este cu mult mai potrivită decît aceea care o face pe Cătălina să-și asemene fantomaticul ei amant, în prima lui întrupare, cu un înger. Un înger nu privește astfel pe o fecioară pămînteană ! Dar chiar faptul că în prima lui întrupare Hyperion îi poate apărea Cătălinei ca un înger, iar în cea de a doua ca un demon, vrea să spună că prima impresie falsă este corectată de cea de a doua în care se manifestă cu adevărat natura demonică a personajului miraculos.

Dar păgînismul demonic al aparției este subliniat și de accentul deosebit pe care poetul îl pune asupra frumuseții sale plastice, asupra „umerelor goale“, asupra „brațelor marmoreene“, cum lucrul se potrivește de minune cu o păgînească descripție. Întrupîndu-se din cer și din mare, Hyperion devine stăpîn al mărilor, în ale căror „palate de mărgean“ el își cheamă acum iubita. Dar cine este acel demon al mărilor, stăpîn peste palatele din fundul ei ? El este Poseidon (Neptun), ale cărui atribute mitologice revin acum în poema lui Eminescu. În figurația lor iconografică, zeii antici erau însoțiți mai totdeauna de obiectul care alcătuia simbolul puterii și stăpînirii lor. Și după cum Poseidon este reprezentat ținînd în mînă tridentul marin, tot astfel aparția neptuniană a Luceafărului poartă ca un sceptru „toiagul încununat de trestii“, semn al stăpînirii sale peste noianul apelor. Zeii antici erau socotiți de sufletul pios al omului medieval ca niște adevărați demoni, și această răsfrîngere particulară o folosește acum Eminescu pentru

[9] Caracterizarea aceasta îi apare d-lui N. Iorga ca un reflex din poveștile lui Hoffmann sau Uhland : cf. *Iubirea în literatura modernă*, în *Arhiva* din Iași, I (1890), republicat în *Pagini de critică din tinerețe* (Ramuri, Craiova), p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

a sensibiliza cu niște elemente mitologice și antice întruparea care este într-adevăr „demonică".

Dar chiar gîndul transformărilor unei ființe supra-pămîntești și nemuritoare este un gînd păgîn. Revine astfel în poema lui Eminescu imaginea vestitelor „metamorfoze" ale zeilor. Și după cum Zeus înamorat de Leda s-a transformat altădată într-o lebădă ; Apolo, într-un uliu ; sau Hermes, într-un ibis — printre atîtea alte metamorfoze de care mitologia este plină, Hyperion se preface acum de două ori într-un tînăr frumos pentru a cuceri iubirea Cătălinei. După concepția mitului antic, nu numai zeii, dar și oamenii pot fi metamorfozați, uneori ca o pedeapsă, alteori ca o răsplată. Astfel dorește Hyperion s-o transforme pe Cătălina într-o stea, după cum lucrul se întîmplă în mitologia greco-romană, cînd Diana preface într-o constelație pe vînătorul Orion :

O, vin, în părul tău bălai
S-anin cununi de stele,
Pe-a mele ceruri să răsai
Mai mîndră decît ele.

Nu încape nici o îndoială că și schema generală a *Luceafărului,* și amănuntele lui sînt împrumutate fie prin intermediul basmului lui Kunisch, fie direct din tezaurul de credințe ale vechii mitologii. Ciudat este numai că o astfel de împrejurare poate fi trecută cu vederea sau că poate fi socotită ca avînd o slabă însemnătate. Am arătat că această asimilare de elemente păgînești se datorește nevoii de a prezenta pe Hyperion ca pe un „demon", ceea ce în psihologia eroticii lui Eminescu înseamnă bărbatul în a cărui alcătuire morală abstractă se frînge elanul de dragoste al amantei sale. Dar în *Luceafărul* nu numai inima bărbatului este inadecvată cerinței calde a iubirii, dar și inima femeii care are aici ceva din psihologia ușuratică a personajului feminin din *Venere și Madonă,* sau din *Scrisoarea IV ;* și astfel această poemă sintetică întrunește în sine toate situațiile și conflictele sentimentale care în poezia anterioară a lui Eminescu rezultă din confruntarea în iubire a bărbatului cu

Scanned with OKEN Scanner

femeia. Eminescu a recunoscut el însuși această împrejurare, scriind că geniul pe care Hyperion îl simbolizează „nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit". În sinteza acestor discordanțe, pornite deopotrivă din sufletul bărbatului ca și al femeii, se restabilește un fel de echilibru care elimină resentimentele și astfel sfîrșitul poemei se poate înălța în cerul înalt al seninătății.

Seninătatea la sfîrșitul *Luceafărului* este un accent desprins din ascensiunea meditativă peste frămîntările realului. Dar și pregătirea acestei atitudini se poate recunoaște în opera lui Eminescu. Drept este însă a observa că meditația quietistă de la finele poemei *Împărat și proletar* este încă plină de amărăciune, că apatia *Glossei*, învățătura despre reprimarea patimilor se învecinează acolo cu sarcasmul, și că în *Cu mîne zilele-ți adaogi* reflecția relativă la lipsa de devenire a lumii care, manifestîndu-se întreagă și veșnic aceeași în oricare din clipele ei, nu îndreptățește nici o speranță întăritoare, se atinge cu morala cea mai mohorîtă. Finalul *Luceafărului* pune la contribuție toate aceste experiențe. Cuvintele lui ni le pot aminti pe toate, dar o dată cu ele nu mai răsună nici amărăciunea dezamăgirii, nici sarcasmul, nici tristețea întunecată a gîndului care iscodește alcătuirea imobilă a lumii. Cuvintele lui sînt numai senine și marea puritate a poemei se întregește și din acest accent.

Am spus că Luceafărul este un demon pentru inima femeii. Numele lui traduce pe al lui Lucifer, marele spirit răzvrătit și aducător de lumină. Acestui personaj, înzestrat cu această funcțiune, i-au consacrat poemele lor cîțiva poeți romantici. Cucerirea proaspătă atunci a libertăților sociale, avîntul noului spirit revoluționar îndreptățeau o concepție dinamică despre lume, viziunea unei realități în devenire, destinată unor ținte noi și mai înalte, în cuprinsul căreia se putea bine integra figura lui Lucifer, dezrobitorul spiritual al oamenilor. Luceafărul își pierde însă această funcțiune în poema lui Eminescu. După cum am arătat-o mai sus, folosind niște

Scanned with OKEN Scanner

elemente însumate dintr-o lungă frecventare a lui Schopenhauer, dar și a filozofilor eleați, viziunea lui Eminescu despre lume este aceea a unui univers static din care elementul oricărei deveniri este expulzat. Luceafărul nu mai poate fi într-un asemenea univers un înnoitor al destinelor omenești. El rămîne o esență de-a pururi identică cu sine însăși, fixată în destinul și locul pe care îl ocupă în acea așezare statică a lumii, a cărei structură este tripartită : om, stea, Dumnezeu.

Structura tripartită a lumii este un gînd care, ca atîtea altele, Eminescu l-a putut culege în Schopenhauer. Realitatea ultimă este pentru Schopenhauer voința ; obiectivitatea imediată a acesteia o constituiesc așa-numitele „idei platoniciene", și răsfrîngerea acestora în inteligența omenească alcătuiește lumea diversă și relativă a fenomenelor. Ferindu-ne de a cădea în greșeala grotească de a împinge alegoria atît de departe, pentru a putea vedea în dumnezeul despre care poema ne vorbește „voința" schopenhauerianã, și în *Luceafărul* — o idee platonică, sîntem totuși îndreptățiți de a recunoaște în această ordine și suprapunere de planuri o schemă care revine în poema lui Eminescu, după cum întreaga lui înțelegere despre statismul lumii îl îndreptățea. Imposibilitatea pentru Hyperion de a părăsi planul existenței sale, chiar cînd ruga sa fierbinte se îndreaptă către tatăl creator, rezultă din neputința de a înfrînge ordinea statică a lucrurilor. Recunoașterea acestora justifică, în finele poemei, marele accent de seninătate despre care am vorbit.

Seninătatea, ne spune Schopenhauer, este o atitudine pe care o inspiră geniului adînca și departe-văzătoarea sa inteligență. Dar Schopenhauer însuși nu face să culmineze morala sa în norma seninătății. Seninătatea este un bun preparat de moralele antice și care corespunde vederii teoretice despre ordinea imuabilă a lucrurilor, ca o consecință sigură, dar nu ca singura consecință posibilă. Viziunea despre structura statică și ierarhică a lumii a formulat-o mai întîi Platon, de unde Schopenhauer însuși o împrumuta ; și în această viziune s-au încadrat

Scanned with OKEN Scanner

cu timpul două îndrumări etice : una care constă în năzuința omului de a escalada prin mistică și iubire planurile realului, pentru a ajunge la deplina confundare cu ultimul și cel mai înalt dintre ele, o cale practicată de Platon însuși, apoi de neoplatonism și de creștinism ; alta care constă în acceptarea împăcată a structurii lumii pentru a ocupa cu seninătate locul pe care ți-l indică armonia imuabilă a cosmosului. Aceasta din urmă este soluția stoicismului, ale cărui idealuri am arătat ce contribuție au avut în compunerea *Glossei* și al cărui punct de vedere reapare acum și în *Luceafărul,* unde pînă la urmă steaua rămîne stea și Cătălina urmează destinul dragostelor ei omenești.

Privit în această lumină, *Luceafărul* arată încă o dată ce parte însemnată a avut cultura antică în formația spirituală a lui Eminescu. Cine nu admite acest lucru, cine nu primește adevărul că în formula morală eminesciană au fuzionat adînc elementele romanticii germane cu ale înțelepciunii antice, nu poate afla cheia unei înțelegeri adecvate a poetului nostru. S-a spus că în *Luceafărul,* ca și în creștinism, Dumnezeu este transcendent. Dar în platonism, Dumnezeu, ideea de Bine nu este și ea transcendentă creației ? Transcendența lui Dumnezeu nu este un atribut exclusiv al creștinismului. Mai aproape de spiritul acestuia ar fi fost elanul mistic și de iubire menit să unească pe creatură cu creatorul său. Dar acest elan lipsește din opera poetică a lui Eminescu, poate cu singura excepție a scurtei bucăți intitulată *Rugăciune* (dar ce suflet nu este atins cel puțin o dată de aripa marii Iubiri), și observăm acest lucru cu amărăciune, căci sub valurile sensibilității sale, uneori vulcanice, alteori molcome și dulci, simțim adîncul unei mari răceli. Este răceala concepției sale filozofice, pesimiste și antice. Poate că dacă elanul către Dumnezeu ar fi devenit disciplina ființei sale, o ultimă căldură binefăcătoare ar fi transformat pesimismul său în speranță și gîndul despre imobilitatea lumii în năzuința către perfecționarea ei. Un suflet credincios, printre admiratorii și devotații operei lui Eminescu, poate să se îndurereze de acest fel al lucrurilor. Aci e însă vorba numai de a înțelege.

Scanned with OKEN Scanner

Faptul că Eminescu a citit odată basmul lui Kunisch nu poate explica de ce s-a oprit asupra lui și de ce s-a hotărît să scrie povestea unei dragoste dintre un om și o stea, sub care palpită tendințele cele mai generale ale lirismului său. Steaua apare însă adeseori în poezia lui Eminescu și prilejul se dovedea bun acum de a aduna încă o dată în jurul tainicei, curatei și misterioasei sale străluciri atîtea lucruri cîte îi cutreierau sufletul.

Cine va studia odată gesturile tipice ale omului în poezia lui Eminescu ? Unul din ele este ridicarea privirii către cer și către stele. Omul care a fost atins de spectacolul frumuseții și al cărui suflet este neliniștit de iubire își înalță privirile către cer. Așa ne învață Platon în *Phaidros*. „Cînd un om — scrie el — zărind frumusețea aici pe pămînt își amintește de adevărata frumusețe, sufletul său capătă aripi și, simțindu-le bătînd, dorește să zboare. Neputînd însă, el își îndreaptă întocmai ca o pasăre privirile spre cer.“ [10]

Din adîncurile inspirației sale erotice, din rezervele dorului care nu-l părăsește niciodată, pornește la Eminescu gestul înălțării privirilor către firmament și către eternitate. S-ar spune că este gestul unei nostalgii platonice.

Iată pe fata din *Călin*. Rănită de iubire, ea întreabă cerul : „Ridicînd a tale gene, al tău suflet se ridică“. Amintirea iubitei este pentru poet ca steaua călăuzitoare a corăbierilor : „Tu numai ești în visu-mi luceafărul pe mări“. Ivirea iubitei are ceva din misterul pur al „răsăririi stelei în tăcere“. Pierderea ei în întunericul nopții lasă pe poet în tovărășia stelelor care „tremură prin ramuri“. Mormîntul său el și-l vrea privit de „luceferi de

[10] Motivul platonic al oglindirii frumuseții eterne în frumusețea pămîntească revine, cu o întrebuințare onirică, în versurile Dalilei :

Măgulite toate sînt
De-a fi umbra frumuseții cei eterne pe pămînt.

Scanned with OKEN Scanner

foc". Povestea unor evenimente este completată uneori de evocarea stelelor, martore eterne ale frămîntărilor noastre, pe care le încadrează într-o răsfrîngere cosmică. Iată povestirea bătăliei de la Rovine în *Scrisoarea III*. Marile fapte ale zilei au luat sfîrșit și în amurgul care se lasă „izorăsc din veacuri stele una cîte una". Iar în *Scrisoarea IV* mărturisirea iubirii se frînge deodată cu spaimă și divaghează nebunește :

... O, ascultă numa-ncoace
Cum la vorbă mii de valuri stau cu stelele proroace !

Steaua, simbol al iubirii nestinse, reapare în *La steaua*. Și ea luminează din acele depărtări imense care umilesc ostenelile noastre în *Stelele-n cer*. Există în poezia lui Eminescu o dimensiune universală care permite o libertate demiurgică a mișcărilor. Din substanța privirilor îndreptate spre tărie, din sentimentul infinitului, din dimensiunea universalului este făcut *Luceafărul*. Aci se întîmplă acea minune unică a creației poetice ca în cîte două strofe și cu cea mai mare ușurință, în felul cel mai natural, folosind limbajul cel mai simplu, să ni se evoce cîte o cosmogonie, stingerea unei stele, prăbușirea ei în mare sau incendierea întregului cer și închegarea unui chip din văile haosului. Și cu aceeași ușurință, abătîndu-se de la aceste perspective infinite, poetul regăsește tonul necesar pentru a picta o grațioasă și copilăroasă idilă în care revin gingășiile „Florii albastre" și șăgălniciile „pajului Cupidon". Această suverană libertate nu cunoaște obstacole. Și dacă numele de „creație" trebuie rezervat acelor fapte ale noastre în care rezistențele materiale nu devin sensibile, în care spontaneitatea se înalță cu ultimul triumf peste ele, *Luceafărul* lui Eminescu poate cu adevărat să-și asume acest nume.

[*Poezia lui Eminescu*, 1930 ; apud : *Opere*, II, Editura Minerva, 1972, p. 422—438.]

Scanned with OKEN Scanner

Poetul Eminescu a pus în umbră pe prozator. *Făt-Frumos din lacrimă, Sărmanul Dionis, Cezara, Geniu pustiu* au fost de cele mai multe ori citite cu interesul de a vedea cum unele din motivele sau mijloacele lirismului eminescian se prepară sau se regăsesc în ele, cu interesul adică pe care l-am încerca pătrunzînd în laboratorul unui alchimist. Miracolul eminescian putea fi contemplat aici în schița lui premergătoare și în mecanismul lui demontat. Proza lui lui Eminescu merită însă a fi citită pentru ea însăși. Cîteva din frumusețile cele mai de seamă ale artei românești de-a povesti au căzut din condeiul poetului. Valori noi își află aci începutul drumului lor prin lume.

Eminescu este un povestitor fantastic, căruia i se impune nu observarea realității, ci recompunerea ei vizionară, grea de semnificații adînci. Nimeni înaintea lui Eminescu și nimeni după el n-a reușit mai bine în acea pictură fantastică a realității care amintește arta unui William Blake. Iată un apus de soare : „Departe, munții cu fruntea încununată de codri, cu poalele pierdute în văi cu izvoare albe. Nouri mari, rotunzi și plini pare-că de vijelie, treceau pe cerul adînc-albastru ; prin ei munții ridicau adîncuri și coaste-n risipă, stanuri negre și trunchete despicau pe ici, pe colo, negurile, și un brad se înălța singur și detunat pe-un vîrf de munte în fața soarelui ce apunea. Cînd soarele intră în nouri, ei părură roșii și vineți, tiviți cu aur ce lumina dinapoia lor. Îngropau în grămezi de arcuri înalte, de spelunci adînci, suite una peste alta, lumina cerescului împărat, și numai din cînd în cînd, sfîșiindu-se, se revărsau prin negrele lor ruine lacuri de purpură“ *(Sărmanul Dionis,* în *Scrieri literare,* ed. D. Murărașu, p. 50). Caracterul fantastic și vizionar al acestei descripții provine din abundența ei fastuoasă, din arhitectonica ei barocă, din culoarea revărsată peste ea cu profuziune, din simbolurile care îi dau adîncimea unei vieți morale. Alteori, elementul acustic se asociază viziunii, ca în această descriere de furtună : „Cerul încărunți de nouri, vîntul începu a geme rece și a scutura casa cea mică în toate încheieturile

Scanned with OKEN Scanner

căpriorilor ei. Șerpii roșii rupeau trăznind poala neagră a norilor, apele păreau că latră, numai tunetul cînta adînc ca un prooroc al pierzării" *(Făt-Frumos din lacrimă, ibid.*, p. 11). Scriitorul nu mai are nevoie să adauge descrierii, așa cum făcea Alecsandri, comentarul său moral. Semnificația spirituală a tabloului se desprinde din simbolismul lui. Un puternic elan dinamic însuflețește apoi viziunea. Verbele ocupă un mare loc în aceste descrieri. Totul ne este prezentat în mișcare. Nourii sînt evocați trecînd pe cerul albastru. Munții ridică adîncuri ca într-o catastrofă seismică. Vîntul scutură casa. Fulgerele rup poala norilor etc. Dinamismul tabloului adîncește viața lui morală. S-ar spune că natura întreagă este văzută de Eminescu ca o ființă însuflețită de o putere demonică, înzestrată cu o viață lăuntrică plină de tragism. Pe Alecsandri îl interesa suprafața pitorească a lucrurilor ; pe Eminescu, adîncimea lor morală, expresiunea lor.

Observația este adevărată și pentru portretele eminesciene. Iată-l pe acela al lui Dionis : „Fața era de acea dulceață vînătă, albă ca și marmura în umbră, cam trasă fără a fi uscată, și ochii tăiați în forma migdalei erau de acea intensivă voluptate pe care o are catifeaua neagră" *(ibid.*, p. 35). Și mai departe : „Ridicîndu-și căciula cea mițoasă, vedem o frunte atît de netedă, albă, corect boltită, care coincide pe deplin cu fața într-adevăr plăcută a tînărului meu. Părul numai cam prea lung curgea în vițe pînă pe spate, dar uscăciunea neagră și sălbatică a părului contrasta plăcut cu fața fină, dulce și copilărească a băietanului" *(ibid.*, p. 36). Pictorul expresiunii coboară în adîncimile psihologice ale eroului său, unde găsește aplecarea spre voluptatea intensă unită cu inocența copilărească. Vrednic a fi reținut este apoi portretul romantic al lui Toma Nour în *Geniu pustiu*, adevărat „demon" eminescian, personaj comun liricei și povestirilor poetului.[1] În aceste pagini, pe care Eminescu însuși nu le-a încredințat niciodată tiparului, nu întîmpinăm comparații deopotrivă cu acele care alcătuiesc farmecul portretului lui Dionis, energia caracterizării este

[1] Asupra „demonului eminescian", v. lucrarea mea *Poezia lui Eminescu*, 1930, cap. I, apoi acela consacrat *Luceafărului.*

Scanned with OKEN Scanner

prezentă însă și aci : „Era frumos, d-o frumusețe demonică. Asupra feței sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină și rece ca cugetarea unui filozof. Iar asupra frunței se zburlea cu o genialitate sălbatică părul său negru-strălucit ce cădea pe niște umeri compacți și bine făcuți. Ochii săi mari căprii ardeau ca un foc negru sub niște mari sprîncene stufoase și îmbinate, iar buzele strîns lipite, vinete, erau de o asprime rară" *(ibid.*, p. 140—141). Toate liniile acestui tablou au o convergență lăuntrică. Unirea lor reface un caracter și o pasiune.

Pictorul vieții morale găsește unul din mijloacele sale cele mai potrivite în întrebuințarea pe care o dă epitetului. Epitetele eminesciene apar mai întotdeauna în grupe de trei și într-un amestec caracteristic al epitetului sensibil cu cel moral, ca și cum ele ar aparține de drept aceluiași plan. Ni se vorbește, astfel, de o „evlavioasă, gheboasă, fantastică arătare" (p. 45). „Ghebos" și, la rigoare, „fantastic", sînt însă trăsături văzute ; în timp ce „evlavios" este obiectul unei intuiții sprituale. Diferența de planuri nu-l împiedică însă pe Eminescu să asocieze acești termeni. Este o particularitate a stilului său prin care nuanța morală se introduce și în pictura lucrurilor văzute sau auzite. Exemplele epitetului trial sînt nenumărate în proza lui Eminescu. Iată cîteva din ele : „... o rugăciune divină, adîncă, tremurătoare" (p. 47), „... ochii ei... se îndreptară spre el, adînci, miloși, plutitori" (p. 75), „... ochii... mai dulci, mai întunecoși, mai demonici" (p. 102), „... fantasmă palidă, sceptică, lungă" (p. 162), „... un cioclu arunca încet, nepăsător, melancolic bulgării de pămînt" (p. 167), „... glasul ei dulce și moale și încet" (p. 148), „... un valț turbat, înamorat și trist" (p. 178), „...frumos ca o femeie blondă, palidă, interesantă" (p. 219) etc.

Tot ca un mijloc al interiorizării tablourilor și descrierilor apar în proza lui Eminescu comparațiile morale, adică acele care ilustrează și întăresc o trăsătură văzută, printr-una spirituală. Astfel, în *Făt-Frumos din lacrimă*, eroul împreună cu fata răpită „fugeau prin noaptea pustie și rece ca două visuri dragi" (p. 15). Altă dată, „luna

palidă trecea printre nouri suri ca o față limpede prin mijlocul unor vise turburi și seci“ (p. 22). Un colț de stîncă ivit deodată în calea fugarilor le apare „sur, drept, neclintit, un uriaș împietrit ca spaima“ (p. 22). Astfel, prin derogare de la funcțiunea mai generală a comparației, care este aceea de a sensibiliza spiritualul, comparația lui Eminescu spiritualizează sensibilul, în acord cu întreaga tendință a artei lui scriitoricești. Cînd n-avem de-a face cu comparații morale, Eminescu ne oferă unele dintr-o categorie care, departe de a spori gradul de sensibilitate a viziunilor sale, le împuținează mai degrabă consistența lor materială, promovîndu-le către fantomatic și diafanitate, ca atunci cînd ne vorbește despre „haina ei albă și lungă (care) părea un nour de raze și umbre“ (p. 9), despre „o față mai albă ca argintul crinului“ (p. 4), despre „anii vieții lui... ca o frunză pe apă“ (p. 37), despre „degetele ei ca din ceară albă“ (p. 9) etc. Aci este locul să amintim profuziunea culorilor morții, a „vînătului“ și „argintului“, care se amestecă în descrierile lui Eminescu cu o insistență de-a dreptul obsesivă. Astfel, în timp ce norii sînt mai totdeauna vineți, lumina lunii este argintie. Vinete sînt însă și stelele : „vînăta stea a dimineții“ (p. 41). Un personaj este întrevăzut în semiîntunericul vînăt al odăii“ (p. 111). Unui altuia i se observă „buzele strîns lipite, vinete“ (p. 139). Un altul sărută „ochii cei de foc vînăt ai icoanei“ (p. 150). Altă dată ni se vorbește despre „capul vînăt al acelui amic nefericit“ (p. 155), despre „paloarea sa mai adîncă, vînătă“ (p. 167), despre „ochii stinși de vreme (ce) păreau că lucesc ca două flori vinete“ (p. 173), despre chipul unui mort peste care „curgea spuma cea vînătă a morții“ (p. 204), despre „pielea cea vînătă de pe fața bătrînului“ (p. 206), despre „o vînătă și lucie țeavă de pușcă“ (p. 220) etc. Mai deasă este notația argintului : „nourul de argint“ (p. 47), „sticlele ferestrei străluceau ca argintul în alba lumină a lunii“ (p. 48), munții își aprind „jăratecul de argint al frunților lor“ (p. 50) ; rătăcind în timpul nopții, Dan privește „curțile albe ca argintul“ (p. 56), luna apare „ca un scut de argint“ (p. 57), „albă ca argintul noaptea,

trecea Maria...“ (p. 66), rîul se limpezește sub soare „de poți număra în fundu-i toate argintăriile lui“ (p. 66), izvoarele șerpuiesc „cu argintul lor fluid“ (p. 104), un tufiș nins pare în mijlocul nopții „o fantasmă de argint pe un cîmp de argint“ (p. 173), un crin este „strălucit ca argintul“ (p. 177) etc., etc. Totul este astfel văzut sub culorile morții sau în strălucire spectrală.

Dar în timp ce scade consistența materială a aspectelor văzute, crește expresia stărilor de intensitate și adîncime morală. Împrejurarea poate fi observată în chiar vocabularul scriitorului, care face un uz neîngrădit de termenii *adînc, adîncime, intensiv,* apăruți cu această mare frecvență mai întîi în paginile lui. În *Făt-Frumos din lacrimă*... „împărăteasa atinse cu buza ei seacă lacrima cea rece și o supse în adîncul sufletului său“ (p. 5). Tot acolo : „...în piepturile păstorilor încolțea un dor adînc, mai întunecos, mai mare — dorul voiniciei“ (p. 6). Altă dată ni se vorbește despre „ochii de o adîncime nespusă“ (p. 40). Maestrul Ruben îl întreabă pe Dionis : „Crezi că te-aș fi ales de discipolul meu, de nu te știam vrednic și adînc ?“ (p. 54). Maestrul revelă învățăcelului : „sufletul tău nemuritor, nesfîrșit în adîncimea lui“ (p. 54). Într-un rînd se face observația : „Cînd națiunea e-n întuneric, ea doarme în adîncimile geniului și a puterilor sale neștiute“ (p. 143). Observînd fizionomiile, scriitorul observă : „fața sa devenea din ce în ce mai profundă și mai expresivă“ (p. 106). Ea ascultă „o rugăciune divină, adîncă, tremurătoare“ (p. 148), etc., etc. Adîncimea este — ca să spunem așa — calitatea afectului eminescian, intensitatea este cantitatea lui. Eminescu este pictorul stărilor răscolitoare, intensive : „Ochii tăiați în forma migdalei erau de acea intensivă voluptate“ (p. 35), observă scriitorul vorbind despre Dionis. Și mai departe : „Ochii lui cei moi și străluciți se pierdură în acea intensivă visătorie care stă cîteodată atît de bine băieților“ (p. 36). Altă dată auzim exclamația : „Cîtă intensivă, dureroasă, fără de nume fericire într-o oară de amor !“ (p. 73). Despre Cezara ni se spune : „Ea iar se lăsă amorului ei cu marea, iar surîdea în fața valurilor cu acea intensivă și dulce voluptate“ (p. 131). Nimeni nu

Scanned with OKEN Scanner

s-a oprit în aceeași măsură ca Eminescu pentru a evoca exacerbația voluptății. Scena în care Cezara îl privește, din ascunzișul ei, pe Ieronim, aceea a primei lor îmbrățișări sînt, printre altele, de un aprig erotism. De asemeni, în evocarea eroilor săi, pictorul caracterelor și al stărilor de adîncime n-a uitat niciodată să sublinieze în ei structura robustă și aptă pentru voluptate.

Privind lumea, mai cu seamă sub aspectul expresiei morale, și pe oameni, în stratul stărilor lor de adîncime și intensitate, Eminescu nu putea fi un pictor al realității. Ceea ce realismul a pierdut în el, a cîștigat însă fantezia avîntată, meșteră a zugrăvi ficțiunea eterocosmică, peisajul transcendent. Evocarea lunii în *Sărmanul Dionis*, insula lui Euthanasius în *Cezara* sînt printre cele mai de seamă și, în tot cazul, primele viziuni paradisiace ale literaturii noastre.[2] Artist neasemănat este apoi Eminescu în zugrăvirea vastelor perspective panoramice, a lucrurilor văzute de departe și de sus. Iată peisajul lunar, creat de fantezia lui Dionis : „Înzestrat de o închipuire uriașească, el a pus doi sori și trei luni în albastra adîncime a cerului și, dintr-un șir de munți, a zidit demonicul său palat. Colonade, stînci sure, streșine, un codru antic ce vine în nouri. Scări înalte coborau printre coaste prăbușite, printre bucăți de pădure ponorîte în fundul rîpelor, pînă într-o vale întinsă, tăiată de un fluviu măreț, care părea a-și purta insulele sale ca pe niște corăbii acoperite de dumbrave. Oglinzile lucii a valurilor lui răsfrîng în adînc icoanele stelelor, încît, uitîndu-te în el, pari a te uita în cer“ *(ibid.*, p. 65). Pasajul continuă în fastuoasă stilizare de basm, cu flori care cîntă, cu frunze îngreuiate de gîndaci ca pietre prețioase, cu pînze de paianjen sclipind ca o punte de diamante azvîrlite peste ape etc. Prin astfel de stilizări fantasticul popular trece în literatura cultă, într-un moment în care nici un scriitor nu se gîndise încă a-l pune la contribuție.

Legătura care unește pe scriitorii „Junimei“ provine nu numai din barajul pe care îl opun retorismului mai vechi, dar și din contactul pe care îl stabilesc cu viața,

[2] V. și observațiile d-lui Mircea Eliade, în *Insula lui Euthanasius*, în *Revista Fundațiilor*, 1 iulie 1939.

Scanned with OKEN Scanner

cu limba și cu inspirația populară. Necesitatea acestui contact, afirmată în principiu de Titu Maiorescu, este ilustrată de fiecare din scriitorii „Junimei", cu diferențe apreciabile. Poate că nu există alt mijloc mai bun de a învedera aceste diferențe, decît înfățișarea modului în care ei tratează materia obștească a unui basm popular. Iată-l, de pildă, pe Eminescu scriind *Făt-Frumos din lacrimă*. Peste materia comună și cîteva detalii stilistice ale povestirii, păstrate din arsenalul povestitorului popular, cum sînt, de pildă, frazele stereotipe revenind ori de cîte ori anumite situații analogice se refac, elementele artistice ale povestirii se dilată și cresc mult peste nivelul obișnuit poporului. Intensitatea fastuoasă a culorii deosebește basmul lui Eminescu de modelul lui popular în măsura care separă un banchet princiar de un simplu ospăț țărănesc. Dar există, în stilizarea eminesciană a basmului, nu numai mai mult aur și argint, mai multe pietre prețioase, nu numai o intensificare a ornamentului fabulos, dar și o atitudine descriptivă, atentă la nuanțele aparenței și ale expresiunii, prin care simțim lămurit că poetul a părăsit terenul propriu-zis al artei populare. Cînd, de pildă, Eminescu descrie, la curtea împăratului, sala „înaltă, susținută de stîlpi și de arcuri, toate de aur, iar în mijlocul ei stătea o mîndră masă, acoperită cu alb, talgerele toate săpate din cîte un singur mărgăritar mare" (p. 7), înțelegem că poetul a dezvoltat linia populară, dar nu s-a abătut de la direcția ei. Cînd însă Eminescu ne arată, vorbind despre fata babei, „hainele ei umede de ploaie (care) se lipise de membrele dulci și rotunde" sau cînd notează : „mergeau așa de iute, încît i se părea că pustiul și valurile mării fug, iar ei stau pe loc", sîntem tot atît de conștienți că ne găsim în fața unei atitudini scriitoricești care, prin preocuparea ei de a nota senzația exactă, părăsește, de fapt, sfera mijloacelor artistice populare.

Caracterizarea mijloacelor lui Eminescu n-ar fi cît de cît completă, dacă n-am vorbi și despre ironia lui romantică, adică acea aplecare de a lua în rîs lucrurile sau gîndurile în fața cărora se oprește mai întîi cu gravitate :

Scanned with OKEN Scanner

un joc obișnuit al Demiurgului romantic, care manifestă cu această atitudine libertatea lui neîngrădită, puterea lui suverană în acțiunea de a crea și de a distruge. Pentru ilustrarea ironiei romantice a lui Eminescu, exemplele cele mai bune sînt de căutat în acele pagini ale *Sărmanului Dionis,* unde, după adîncile reflecții inițiale asupra idealității spațiului și timpului, urmează două pagini în stil realist, cu descrierea noroioaselor străzi ale orașului, întretăiate de accentele de ironie menite să umilească adîncile gînduri de mai înainte : „existența ideală a acestor reflecțiuni avea de izvor de emanațiune un cap cu plete de o sălbăticită neregularitate, înfundat într-o căciulă de miel" (p. 34). Ploaia care cădea cu abundență inundă literalmente pe metafizician : „Umbra eroului nostru dispărea prin șiroaiele ploii, care deteră capului său aspectul unui berbece plouat și te mirai ce mai rezistă torentelor de ploaie — hainele lui ude — sau metafizica". Alte umbre umane trec prin tabloul neguros, femei cu fața acoperită „asemenea zeilor întunecați din epopeile nordice" sau beți — și deodată fantasticul irumpe cu violență — care „își făceau de vorbă cu pereții și cu vîntul" (p. 35) etc. Astfel de accente alcătuiesc în *Sărmanul Dionis,* în *La aniversară,* în *Archaeus,* elementul de contrast și de echilibru, în lipsa cărora comparația ar suferi de acea supratensiune, de acea exaltare a tonului de care alte pagini ale lui Eminescu, paginile *Cezarei,* de pildă, nu sînt nicidecum scutite.

[*Arta prozatorilor români,* Buc., Editura Contimporană, 1941. Reprodus din : *Opere, V.* Editura Minerva, București, 1975, p. 83—90.]

G. CĂLINESCU

EPIGONII

Epigonii — spre a începe cu una din întîiele poezii prin care Eminescu se face cunoscut (12) — conține o idee retorică, paralela între scriitorii bătrîni și cei tineri.

Ai zice că vechea dispută asupra anticilor și modernilor, redusă la problema generațiilor, pe altă întindere, cu altă materie, se încinge aci, în versuri, și se dezleagă în anume chip. Dacă nu rămîne didactică, tema nu poate izbuti decît în umor și satiră. Eminescu a întors-o spre polemica amară, dîndu-ne întîiele strofe de lirism vehement. Versurile din întîia parte rămîn totuși uscate :

Văd poeți ce-au scris o limbă, ca un fagure de miere :
Cichindeal gură de aur, *Mumulean* glas cu durere...

În sine, o astfel de catagrafie de scriitori e prozaică, și singurul merit ce l-ar putea avea ar fi de ordin stilistic : o definiție lapidară, în maniera lui Boileau :

Enfin *Malherbe* vint...

Dar oricît stil ar pune poetul, cuprinsul e o judecată critică, și judecata întîmpină împotrivirea propriei noastre rațiuni. Precum ne indignează la Boileau reaua prețuire a marelui Ronsard, tot astfel ne supără aici la tot pasul elogiile aruncate unor bieți țiitori de pană. Gură de aur, Cichindeal ? Paris Mumuleanu, glas cu durere ? Aceasta nu mai e poezie, ci cuvîntare tendențioasă.

Și totuși, viitorul mare poet își arată mîna lui de acum, cu atît mai sigură cu cît materia e mai ingrată. Întîi, e un anume ton inspirat, prelung-plîngător, pe care numai marii romantici au știut să-l scoată, apoi e un mare sentiment euforic de colosal în timp și în spațiu. Un veac apare ca un eden oceanic în care mintea se cufundă. Primăverile, multiplicate, scoase din determinația lor istorică, dar încă nepersonificate, „colindă", „oceanele de stele" sînt în numărul nopților, ziua capătă o perspectivă planetară prin „trei sori în frunte". Figurile pot fi încă supărătoare prin felul oriental cum se țin pe urma abstracției, dar sînt impunătoare și pline de o aloe mistică. O epocă literară e o „dumbravă" cu privighetori, cu „izvoare" și „rîuri" (izvoarele sînt gîndirea, rîurile : cîntările), adevărul intră în nourul miturilor ca un muntesfinx cu capul de piatră detunat de furtuni, el e, în

Scanned with OKEN Scanner

mijlocul eresurilor, „stînca arsă“ printre ceţuri. Ce imagine mai măreaţă pentru cîntăreţul deşteptării noastre decît aceasta a lui Mureşan legat în lanţuri pe care le scutură ? Vocea lui nu e răguşită, ci, de atîta îmbrăţişare cu fierăria, „ruginită“, pe liră cîntă cu mîna „amorţită“ de strînsoare. În acelaşi spirit uriaş şi fabulos el vorbeşte brazilor, face să răsune munţii şi învie piatra. Dar cînd e vorba de a exprima inspirarea din istorie a lui Negruzzi, nimic mai minunat decît ştergerea cu palma a colbului adunat pe cronicele mucegăite :

Iar *Negruzzi* şterge colbul de pe cronice bătrîne,
Căci pe mucedele pagini stau domniile române.

Însă asta-i totul, şi oricîte flori ar presăra poetul pe treptele ei abstracte, compunerea rămîne, în partea aceasta, prozaică. Dar în partea a doua răsare polemistul. Fraza e repede şi gîfîită, întrebătoare, cu un sarcasm plastic de o inventivitate pe care a şters-o obişnuinţa noastră cu Eminescu :

Iară noi ? noi, epigonii ?... Simţiri reci, arfe zdrobite,
Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrîne, urîte,
Măşti rîzînde, puse bine pe-un caracter inimic ;
Dumnezeul nostru : umbră ; patria noastră : o frază ;
În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază ;
Voi credeaţi în scrisul vostru, *noi nu credem în nimic !*

Poetul are o expresie cu adevărat metaforică, în care procesul interior al' comparaţiei a fost pe deplin absorbit :

Voi, perduţi în gînduri sfinte, convorbeaţi cu idealuri ;
Noi cîrpim cerul cu stele, noi mînjim marea cu valuri,
Căci al nostru-i sur şi rece — marea noastră-i de îngheţ.
Voi urmaţi cu repejune cugetările regine,
Cînd plutind pe aripi sfinte printre stelele senine,
P-a lor urme luminoase voi asemenea mergeţi.

Traducerea prozaică nu e în stare să determine sfumaturile gîndirii : clasicii se pierdeau în gînduri ca în-

Scanned with OKEN Scanner

tr-un paradis astral, idealurile erau pentru ei ființe angelice cu care ședeau de vorbă, cugetările erau ca niște regine ale îngerilor după care ei alergau, zburînd ca ființele întraripate, adîncimea sufletului nostru și înălțimea idealurilor sînt ca marea și cerul, înaintașii zburau și se pierdeau în ele, opera fără credință a epigonului este ca a meșteșugarului de amănunt care ar cîrpi cerul cu stele sau ar zugrăvii valurile, nefiind în stare de a crea forțele cosmice ale eterului și ale oceanului, în sfîrșit, sufletul nostru e încețoșat ca cerul și patimile noastre înghețate ca marea boreală. Aceasta e dar metoda. Însă, cu toată condensarea, în afară de versul de inscripție :

Noi cîrpim cerul cu stele, noi mînjim marea cu valuri...

strofa e departe de a fi frumoasă. Oasele ideii ies cu atît mai mult prin faldurii imaginilor, cu cît poetul aruncă asupra lor mai multe pelerine, și de altfel prea sînt multe cetele îngerești și reginele cerului și tot acel personal de balet poetic.

Metafora eminesciană merge și mai adînc, pînă la înnoirea prin analiză a unor expresii tipice. „Mici de zile, mari de patimi“ sînt imagini tari ca un verset biblic și totuși la început nu ne dăm seama de ce. Gîndirea noastră a fost deșteptată de expresiile obișnuite „mare, mic de statură“ și a rămas uimită de înlocuirea termenilor. „Mic de zile“, pentru a determina durata măruntă a vieții umane, e o expresie de o turnătură neașteptată, mai cu seamă în raport ironic cu „mari de patimi“. Abstracțiile devin dimensionale, ușor de măsurat și de apucat cu mîna.

Verbele sînt înșurubate curat peste tot. „Măștile rîzînde puse bine pe-un caracter inimic“ arată, prin acel „puse bine“, sforțarea de a lipi masca pe o față cu mușchii îndărătnici, răi. „Frază“, „spoială“, „lustru“, „mașină“, „calp“ sînt vocabule familiare, de mică industrie, potrivite sarcasmului superficialității. Uneori imaginea e comună, privită static, dar e bine mișcată :

Ați luptat luptă deșartă, ați vînat țintă nebună.

Scanned with OKEN Scanner

„A lupta o luptă“ sfîrșind în sterilitatea noțiunii „desartă“, a vîna o „țintă“, care se înțelege de obicei ca un punct stătător, însă o țintă „nebună“, fugită dincolo de orice bătaie a armei, sînt metafore de o siguranță magistrală, mergînd pînă la siluirea limbii. Procesul metaforic se produce acum la Eminescu așa de iute, încît poetul nu mai are vreme să-și dea seamă de paralela latentă între noțiune și reprezentarea concretă. Abstracția a devenit lucru și verbul arată modificări materiale. Omul e mic... de zile, masca se pune peste... caracter ; sufletul e plin de... spoială ; lira... respiră ; omul vînează... scopuri. Aceste îndemînări verbale nu pot susține totuși arhitectura prea grandioasă. Abia cînd Eminescu proiectează (așa cum îi va fi obiceiul) discuția pe vederea întregului Cosm, dăm de singurele două strofe care rămîn după surparea restului :

Moartea succede vieții, viața succede la moarte,
Alt sens n-are lumea asta, n-are alt scop, altă soarte ;
Oamenii din toate cele fac icoană și simbol :
Numesc sfînt, frumos și bine ce nimic nu însemnează,
Împărțesc a lor gîndire pe sisteme numeroasă
Și pun haine de imagini pe cadavrul trist și gol.

Ce e cugetarea sacră ? Combinare măestrită
Unor lucruri neexistente ; carte tristă și-ncîlcită,
Ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra.
Ce e poezia ? Înger palid cu priviri curate,
Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate,
Strai de purpură și aur peste țărîna cea grea.

[*Opera lui Mihai Eminescu*, 1936. Reprodus din : *Opere*, 13, Editura Minerva, 1970, p. 383—387.]

MORTUA EST !

Și Maiorescu a fost de părere că dintre cele trei poezii publicate în 1870—1871, *Mortua est !* e cea mai bună, dar pentru „precizia limbagiului“ și „ușurința versifi-

Scanned with OKEN Scanner

cării". Ciudatele acorduri de harfă ale poeziei vin însă din adîncurile concepției. Cu *Mortua est !* Eminescu intră în materia lui de temelie, prin două porniri ce-i sînt congenitale : vocația uranică, paradisiacă, și groaza de surpare. Aceste orientări îngustează probabil cîmpul de percepere al poetului, scoțîndu-l din sfera fenomenelor pe rază îngustă. Ca și cînd ar fi avut cîlți în urechi, Eminescu devine sensibil la zvonurile transcendentale, provenite parcă din rotația celor mai îndepărtate cercuri ale lumii. Versul eminescian începe de pe acum să sfîrîie pe loc, ameținд auzul fără stridențe, întocmai ca o tăcere prelungită, devenită asurzitoare pentru urechea neobișnuită cu undele prea largi. Aceste unde își au originea psihică în sentimentul de a vegeta în sînul cosmic, fără altă știre de la el decît vibrația propriilor noastre timpane, căci atunci cînd poetul privește femeia întinsă în sicriu, el e de fapt singur, absorbit în imaginea ei și confundat în ea într-un fior de deces și autoscopie :

Făclie de veghe pe umezi morminte,
Un sunet de clopot în orele sfinte,
Un vis ce își moaie aripa-n amar,
Astfel ai trecut de al lumii hotar.

Sînt aici puține imagini mărite și bine umbrite, întreținute de sfîrîitul adormitor al versurilor : făclia aprinsă, clopotul care sună, o aripă care trece repede prin ceva lichid (simplă abstracție), toate laolaltă semn al depășirii grozavei vămi a morții. Apoi urmează un sentiment de ascensiune vertiginoasă, în vreme ce versurile au tronsnituri de incendiu :

Te văd ca o umbră de-argint strălucită,
Cu-aripi ridicate la ceruri pornită,
Suind, palid suflet, a norilor schele,
Prin ploaie de raze, ninsoare de stele.

De astă dată nu mai sînt metafore, ci adevărate materii ale unei fizici măreție. Cerul e împărțit în „schele",

Scanned with OKEN Scanner

pentru ca din acest detaliu de zidărie incomensurabilitatea lui să fie și mai ameţitoare. Amestecarea senzației de lumină cu aceea de ninsoare dovedește o acuitate vizuală delirantă și mai ales o astfel de ţintire a cîmpului uranic, încît totul fulgurează. Vocația planetară e însoţită la Eminescu și de o euforie care schimbă densitatea și starea moleculară a lucrurilor. În această strofă de o muzică de vifor mistic :

O rază te nalță, un cîntec te duce,
Cu brațele albe pe piept puse cruce,
Cînd torsul s-aude l-al vrăjilor caier
Argint e pe ape și aur în aer...

este un trop des la poet : aerul de aur, sau, cum zice el, cu o stranie eufonie ieșită dintr-un joc vocalic : „aur în aer", alterare metalică a senzației de aer, care devine gros și fluid, fiindcă e văzut cu un ochi de lunatec. De altfel, locul unde se duce moartea este Edenul selenar din *Sărmanul Dionis,* cu aceeași îngrămădire de substanțe prețioase, care face ca sufletul să leșine :

Dar poate acolo să fie castele
Cu arcuri de aur zidite din stele,
Cu rîuri de foc și cu poduri de-argint,
Cu țărmuri de smirnă, cu flori care cînt.

Aron Densușianu găsea absurdă imaginea florilor care cîntă, cum și este, dar nu înţelegea miracolul acestei lumi paradisiace, înrudite cu aceea a *Divinei Comedii.*

A doua coardă eminesciană e frica eschatologică. Poetul intră ca copiii în cea din urmă logică a golului și, ameţit de înălțimea prăpăstioasă a vorbelor, cade de pe ele mereu :

Dar poate... o ! capu-mi pustiu cu furtune !
Gîndirile-mi rele sugrum' cele bune.
Cînd sorii se sting și cînd stelele pică,
Îmi vine a crede că toate-s nimică.

Scanned with OKEN Scanner

Se poate ca bolta de sus să se spargă,
Să cadă nimicul cu noaptea lui largă,
Să văd cerul negru că lumile-și cerne
Ca prăzi *trecătoare* a morții *eterne*...

„Precizia limbagiului", zice Maiorescu. În realitate o mare interpretare plastică a noțiunilor. Căci bolta nu înseamnă pentru noi decît eterul fără însușirea mărginirii, iar *nimicul* e negarea a toate. *Bolta* spartă ca o catapeteasmă, prin care cade precum cenușa *nimicul*, îngrozește spiritul tocmai prin golirea de cuprins concret a elementelor, a căror mișcare pare totuși cu putință, prin concretețea verbelor.

Din această analiză a ideii de nimic, iese un sentiment de urît, care face remarcabile în geamătul lor surd alte cîteva versuri :

Ș-atunci, de-a fi astfel... atunci în vecie
Suflarea ta caldă ea n-o să învie,
Atunci graiu-ți dulce în veci este mut...
Atunci acest înger n-a fost decît lut.

În ciuda unui nucleu poetic atît de bine crescut, mersul delirant al imaginilor rupe liniștea conștiinței, atît de trebuitoare marilor contemplări, urmarea stilistică fiind retorica hohotitoare, cu gesturi sacerdotale și interogații :

De ce-ai murit, înger cu fața cea pală ?
Au nu ai fost june, n-ai fost tu frumoasă ?
Te-ai dus spre a stinge o stea radioasă ?...

Să rîd ca nebunii ? Să-i blestem ? Să-i plîng ?

La ce ?... Oare *totul* nu e nebunie ?
Au moartea ta, înger, de ce fu să fie ?
Au e *sens* în lume ?...

Lirica de tinerețe a poetului, mai grandioasă și mai vastă, suferă de agitație și clamoare și de un fel de volubilă întindere și desfacere a tablourilor. Năvala de con-

Scanned with OKEN Scanner

cepte și apostrofe, confuzia sonurilor haotice obosesc conștiința și poemul ne apare ca o necropolă de vechi atitudini romantice.

[*Opera lui Mihai Eminescu*, 1936. Reprodus din: *Opere*, 13, Editura Minerva 1970, p. 388—391]

MELANCOLIE

Aceasta e starea de spirit a lui Eminescu cînd apare poezia *Melancolie*, cu care se deschide o activitate poetică ce va deveni tipică pentru poetul văzut prin opera lui tipărită. Totuși poezia fusese gîndită în mijlocul unei piese de teatru. Întunecat de gloria lui Ștefan cel Mare, Ștefăniță descria decepția unei generații căreia nu-i mai rămînea nimic de făcut. Era, prin urmare, răul veacului ce bîntuise pe romanticii occidentali și care într-un fel fusese exprimat de poet în *Epigonii*. Dacă Eminescu a scos această compunere din grupul acelora trăind din idei generale și extaze, într-un cuvînt, din sfera cosmică. este fiindcă a întrevăzut, ajutat și de noua poezie germană, un lirism care acum se potrivea mai bine sufletului său. Acesta e lirismul microcosmic, interior, obosit și adormit. Lipsesc aci delirul universal, noțiunea spațialității, puterea aceea fabuloasă de a crea lumi monumentale, flori ca arborii și crini ca urnele. Invenția de idei e mărginită, iar cea verbală, din ce în ce mai stăpînă pe sine, dar, prin restrîngerea aripei lirice, mai stinsă. Cuvîntul și ideea încep să se confunde, și poemul nu mai poate fi transportat în altă limbă fără mari pierderi de sînge. Deși în *Melancolie* gustul limbii începe să fie hotărîtor, ideea poetică este încă pitită pe dedesubt. Ea nu constă nici în simboluri, poezia fiind, ca să spunem așa, realistă, nici propriu-zis în imagini, care sînt, luate deosebit, destul de cuminți. Să numărăm sunetele, să măsurăm picioarele versurilor? Ce pot explica simple abstracțiuni exterioare? În fond, orice poezie care a pierdut simbolurile devine o poezie de sentiment. Însă cum nici-

Scanned with OKEN Scanner

odată la un adevărat poet factorul intelectual nu piere cu totul (factor intelectual, adică inteligibilul abscons, crescînd mereu la orice tăiere logică), compunerea își scoate adîncimea din proporția între lirismul simplu și lirismul latent de idei. Aici ideea pare a fi încetarea oricărei vremi. Eminescu ajunge adesea, prin introspecție, la imaginea de nulitate a lumii, alegînd un punct mort al duratei, miezul nopții, cînd întîia clipă după douăsprezece este zero și, fără o nouă mișcare a roatei, timpul se iezește, pierzînd sensul curgerii :

Se bate miezul nopții în elopotul de-aramă,
Și somnul, vameș vieții, nu vrea să-mi ieie vamă.
Pe căi bătute-adesea vrea moartea să mă poarte,
S-asamăn între-olaltă viață și cu moarte ;
Ci cumpăna gîndirii-mi și azi nu se mai schimbă,
Căci între amîndouă stă neclintita limbă.

Este dar o figurare a stării pe loc absolute, prin imagine, cum e și firesc, de durată, o intrare pe drumul neutru al timpului, de unde somnolența, ce e un efect al răririi reprezentărilor. Dar cum, pentru ca aceste senzații întoarse să existe, trebuie o conștiință activă care aleargă înainte, se produce o sciziune între persoana contemplatoare și conținutul ei inert. Omul se simte mort, aruncat în nemișcare dincolo de sfera învîrtitoare a vremii. Introspecția are deci un fund metafizic, încercînd să intuiască mental ieșirea din durată. Cu această predispoziție către somn și moarte, pentru existența stătătoare, se poate explica ronronul monoton al silabelor descîntătoare, roirea cuvintelor rotacizante (părea, printre, nouri, poartă, prin care trece, regina, moartă, dormi, mormînt, albastru, argintie, mîndru, arc, monarc, întinderi, promoroacă, îmbracă, var, ziduri, ruine, solitar, țintirim, singur, strîmbe, cruci, șură, aer, vaier, treacă etc.), abundența imaginilor de liniște, decrepitudine latentă și roadere (făclii arzînd, ruine, cruci strîmbe, trosnește, pustie, ferestre sparte, greier, cariu) :

Scanned with OKEN Scanner

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,
Prin care trece albă regina nopții moartă. —
O, dormi, o, dormi în pace printre făclii o mie
Și în mormînt albastru și-n pînze argintie,
În mausoleu-ți mîndru al cerurilor arc,
Tu adorat și dulce al nopților monarc !
Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă,
Ce sate și cîmpie c-un luciu văl îmbracă ;
Văzduhul scînteiază și ca unse cu var
Lucesc zidiri, ruine pe cîmpul solitar.
Și țintirimul singur cu strîmbe cruci veghează,
O cucuvaie sură pe una se așază,
Clopotnița trosnește, în stîlpi izbește toacă,
Și străveziul demon prin aer cînd să treacă,
Atinge-ncet arama cu zimții-aripei sale
De-auzi din ea un vaier, un aiurit de jale.

Biserica-n ruină
Stă cuvioasă, tristă, pustie și bătrînă,
Și prin ferestre sparte, prin uși țiuie vîntul —
Se pare că vrăjește și că-i auzi cuvîntul —
Năuntrul ei pe stîlpii-i, pereți, iconostas,
Abia conture triste și umbre au rămas ;
Drept preot toarce-un greier un gînd fin și obscur,
Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur.

Inconștientele muzicalități de sonuri n-ar putea singure crea un lirism, precum nici „imaginile". Deși fără mari simboluri poetice, poezia are multe planuri, care se desfac pe dedesubt în clipa citirii. Banala lună, fie și moartă, printre stele, a deschis sentimentul autoscopic. Omul se vede mort, întins printre făcliile al căror sfîrîit l-aude. El este în stadiul întîi al morții, cînd sufletul, neputîndu-se smulge din contingențe, așteaptă înfiorat acel moment fără cuvînt al trecerii către cele veșnice. Este momentul pe care, cum am văzut aiurea, Eminescu l-a descris de atîtea ori. Cucuvaia, demonul, vaierul clopotului, țiuitul vîntului sînt vestirile neînțelese ale tre-

Scanned with OKEN Scanner

cerii vămii. Întîiele reprezentări ale morții sînt terestre : cimitirul, slujba în biserică, către care închipuirea poetului a alergat de la început. Apoi așteptarea aceasta în afara timpului istoric, în vaiere, trosnituri, țiuituri, a adormit prima foaie a conștiinței, ideea de moarte se propagă acum într-un cerc mai larg. Mor de astă dată biserica și cimitirul în care fusese adusă o moartă, conștiința îndepărtîndu-se din ce în ce mai mult de clipa terestră a decesului. Numai cariul indică eterna roadere a lucrurilor.

A doua parte a poemului e numai în aparență un termen interior al comparației. În fond ea mărește mereu cercul noțiunii de deces. Ieșind din contingent, spiritului nu i-a mai rămas decît o vagă idee de identitate. El nu mai recunoaște reprezentările din lăuntrul său :

Credința zugrăvește icoanele-n biserici —
Și-n sufletu-mi pusese poveștile-i feerici,
Dar de-ale vieții valuri, de al furtunei pas
Abia conture triste și umbre-au mai rămas.
În van mai caut lumea-mi în obositul creier,
Căci răgușit, tomnatec, vrăjește trist un greier ;
Pe inima-mi pustie zadarnic mîna-mi țiu,
Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu.
Și cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea cură
Încet repovestită de o străină gură,
Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost.
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost,
De-mi țin la el urechea — și rîd de cîte-ascult
Ca de dureri străine ?... Parc-am murit de mult.

Totul se bizuie așadar pe crearea unui nou sentiment de durată sterilă, ce nu provine din mișcarea vieții, ci din ipoteza unui nimic reprezentabil.

[*Opera lui Mihai Eminescu*, 1936. Reprodus din : *Opere*, 13, Editura Minerva, 1970, p. 318—321.]

Scanned with OKEN Scanner

Prețuirea dreaptă a *Scrisorilor* e puntea cea mai elastică a criticei eminesciene. De acum încolo intrăm într-un nou cerc de valori. Judecînd lucrurile în raport cu opera de pînă acum a lui Eminescu și cu poezia românească în general, nu mai încape discuțiune că *Scrisorile* înfățișează un moment superior. Nu rămîne dar criticului decît să analizeze, pe această scară de valori, compunerile în relațiile lor interioare, și cu urechile astupate cu ceară ca ale tovarășilor lui Ulysse spre a nu auzi glasul sirenelor, adică al versurilor în respectul cărora ne-am născut. Atunci ne vom da seama că există versuri minunate care însă sunt numai pentru urechile unei nații și în care totul e așa de clar și melodic încît pentru progresul gîndirii poetice ele n-au nici o frază nespusă de dezvoltat mai departe. Se poate observa de altminteri că Eminescu al *Scrisorilor* n-a dat decît imitațiuni plate și didactice. Explicațiunea cu copacul care absoarbe seva vegetațiunilor dimprejur pentru cîtăva vreme e o comparațiune poetică, dar fără confirmare în istoria universală a poeziei. Goethe n-a uscat pămîntul pe care a stat fiindcă după el au răsărit o sumedenie de lirici valoroși, Victor Hugo a fost urmat de o armată de poeți. Adevărul este că generațiile următoare au admirat în Eminescu „armonia“ versului, „muzicalitatea“, „farmecul“ inexplicabil, adică tot ce nu constituie esența poeziei, ignorînd cu totul pe Eminescu creator de idei poetice. Încercarea de a născoci un farmec propriu i-a dus pe toți în raza eminesciană. Tudor Arghezi este întîiul epigon care, părăsind obsesia melodiei, a înțeles un element poetic al *Scrisorilor:* violența (și deci invenția) verbală. Distincția între artă și poezie se face acum din ce în ce mai necesară și ni se pare că de acum încolo criticul e îndreptățit să așeze unele compuneri de maturitate mai mult în sfera artei și mai puțin în aceea a poeziei.

În „farmecul“ eminescian este, cum am văzut, un ecou al subconștientului, înclinarea către somn, dar este și o fragranță superficială care, prin abuz, începe a fi toxică. Versul tîrziu al lui Eminescu devine febril și vo-

Scanned with OKEN Scanner

lubil și pe deasupra capătă o patină de tablou clasic. El e prea afară din cale frumos. Dacă nu se poate face cuiva vreo vină din virtuozitate, se poate explica însă lipsa de urmări rodnice și nepăsarea străinului. [1]

Scrisoarea I e foarte puțin satiră, de vreme ce în ea reîntîlnim teme lirice mai vechi și în rîndul întîi oprirea pe loc a eului activ și somnolența :

Cînd cu gene ostenite sara suflu-n lumînare,
Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare,
Căci perdelele-ntr-o parte cînd le dai, și în odaie
Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie,
Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate
De dureri, pe care însă le simțim ca-n vis pe toate.

Chiar dacă versurile acestea și-ar pierde lustrul, structura lor poetică rămîne. Ceasornicul care urmează singur cărarea timpului după stingerea lumînării arată că vremea și-a pierdut o dimensiune, aceea practică. Spiritul merge acum îndărăt. Sentimentul acesta de stagnație este o idee poetică desăvîrșită. Mai încolo însă poezia se face uniplană. Luna privește de sus și vede toate modurile

[1] Străinii au evitat în general să traducă *Scrisorile*. Traduse de alții, nu le-au înțeles. Opinia lui Goffredo Bellongi în *Giornale d'Italia* (Roma, 16 februarie 1928) e tipică : „Mărturisesc că în locul poeziilor sale în care, ca un Hamlet modern, filozofează asupra ființei și a neființei, eu prefer *i lieder* în care o scurtă neliniște, o neașteptată duioșie, o dulce abandonare în vraja nopții lunare sau a dimineții de primăvară se topesc în versuri repezi, pline de imagini, melodioase : nu-mi plac deloc poeziile politice și satirice, care nu mi se par sprijinite de o concepție mare." Desigur, publicistul italian n-are dreptate, întrucît calitatea concepției filozofice n-are de a face, concepția lui Eminescu fiind de altfel tot așa de profundă ca și aceea a lui Leopardi. Eminescu e mare în poezia abstractivă. Dar e curios, va să zică, cum măcar prin analogie n-a putut pricepe complexele poetice, mitologia metafizică a lui Eminescu (căci aceasta e în fond filozofia lui) și zidăria concretă a abstracțiunilor. Ramiro Ortiz, om de gust, care ne cunoaște limba și e aproape un român, e de asemeni mai puțin vrăjit de *Scrisori*. *Pentru străin, prin urmare, muzica se pierde, iar ideile rămîn goale, ca idei abstracte, nu ca idei poetice.*

Scanned with OKEN Scanner

de existență omenească. Ridicarea pe deasupra lucrurilor este firește mișcătoare, însă într-un vers atît de larg, ea cere invenție verbală. Tropii sînt săraci și conveționali, iar mișcarea frazei e teatrală, ușor de declamat :

Lună tu, stăpîn-a mării, pe a lumii boltă luneci
Și gîndirilor dînd viață, suferințele întuneci ;
Mii pustiuri scînteiază sub lumina ta fecioară,
Și cîți codri-ascund în umbră strălucire de izvoară !
Peste cîte mii de valuri stăpînirea ta străbate,
Cînd plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate !
Cîte țărmuri înflorite, ce palate și cetăți,
Străbătute de-al tău farmec ție singură-ți arăți !
Și în cîte mii de case lin pătruns-ai prin ferești,
Cîte frunți pline de gînduri, gînditoare le privești !

Sonoritatea versurilor înăbușe orice proces ascuns de asociațiune, încît lirismul, de netăgăduit, este exterior și incomunicabil și vine din plăcerea acustică. În acest plan fizic, șirele de mai sus înfățișează însă cele mai frumoase versuri de declamație din poezia română.

Pe dată ce începe sarcasmul ideologic, fraza își pierde solemnitatea și devine lemnoasă, pamfletară, plină de tropi. Învățatul scoate „coji“ din file (coaja, ca simbolizare a slabelor cunoștințe umane, e superficialitatea care se usucă repede a fructului). Cojilor efemere el nu le reține decît numele, și acestea trecătoare, pe care le înseamnă în răboj. Însă răbojul e un băț de lemn, desicabil și el, unde țăranul lasă niște primitive crestături, adică o simbolizare a ideilor dintre cele mai primitive și neîndestulătoare. Asociațiunea a fost pornită și mintea poate contempla mai departe nimicnicia unei lumi de incrustațiuni de nume pe coji scoase din file îngălbenite, deci vechi, ce și ele comunică mijlocit o realitate incertă. Dascălul sărac își umple urechea cu bumbac, pricinuindu-și dar surditatea pentru lumea întinsă. El ține lumea într-un număr, cum ține Atlas cerul pe umeri. Comparația restabilește puterea divină a calculului (și prin urmare a omului) și expune în chipul cel mai vizibil contradicția fundamentală a universului: imensitatea veșnică, dar în-

Scanned with OKEN Scanner

conscie, de partea lunii, efemeritate mizeră, dar intelectuală și deci măreață, jos.

Ideea poetică, superioară începe însă cu fragmentul cosmogonic :

La-nceput pe cînd ființă nu era, nici neființă,
Pe cînd totul era lipsă de viață și voință,
Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns,
Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns,
Fu prăpastie ? genune ? Fu noian întins de apă ?
N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă,
Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază,
Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază.
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,
Și în sine împăcată stăpînea eterna pace !
Dar deodată-un punct se mișcă... cel dintîi și singur. Iată-l
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl...
Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii,
E stăpînul fără margini peste marginile lumii...
De-atunci negura eternă se desface în fîșii,
De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii...
De atunci și pînă astăzi colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute
Și în roiuri luminoase izvorînd din infinit,
Sunt atrase în viață de un dor nemărginit.

Observarea pe care cîte un străin o face, prin segregarea „ideii“ de „formă“, că aceasta e filozofie, și ca atare truism rațional, este greșită. Aci nu sînt idei logice (sub raportul acesta fragmentul nu are nici o utilitate fiind absurd de la început pînă la sfîrșit), ci idei poetice de structură intelectuală. Izvorul lui este, precum se știe, *Facerea* din *Rigveda*, și aceea e curat mitologică. Geneza eminesciană are desfășurarea mitului, deci a modului poetic celui mai înalt, cu deosebirea că, în loc de obișnuitele divinități, apar unități enigmatice prin îndoita lor funcțiune : Ființa, Neființa, Nepătrunsul, Muma, Tatăl Această metodă mitologică, cu sunete din gîndirea modernă, e a lui Goethe și nu e deosebită de a anticilor

Scanned with OKEN Scanner

fiindcă Jupiter, Febus, Diana, Venera sînt și ele noțiuni despre univers. Dumnezeu-Tatăl care se împreună cu Chaosul-mumă spre a da naștere lumii sînt și pentru copii, și pentru omul de tip arhaic mituri scoase din analogia cu fenomenul pămîntesc al procreațiunii. Prozaică este numai filozofia subiectului, cercetarea metodelor de cunoaștere, logica, finalizarea actelor noastre, etica ; filozofia cauzei primare este însă prin definiție poetică și Heraclit, Platon, Lucrețiu și ceilalți sînt niște puri poeți și poetică va rămîne totdeauna orice propoziție asupra principiilor. Chiar cînd, ca în *La steaua,* gîndul cade în cîmpurile experienței, dar a unei experiențe deductive cu mijlocirea calculului, mintea ieșită din relațiile ei strîmte, tactile și vizuale, e înspăimîntată și legea străbaterii luminii siderale devine o frază religioasă, producătoare de fioruri poetice. Eminescu face propoziții cu ecouri intelectuale, într-adevăr, dar fără inteligibilitate, fiindcă mitologia lui constă din așezarea abstracțiunilor în funcții și mișcări de concrete. Totul la el e așadar poezie. „La-nceput“ e o expresie de poveste, înrudită cu „a fost odată“, care, dacă scoate gîndul din relații temporale istorice, nu-l scoate din timpul preistoric. Problema metafizică e de a înțelege ceea ce e fără început, „principiu“ avînd acolo doar înțelesul sintetic de categorie ultimă. Numai existențele mitice răsar într-un loc al timpului îndepărtat, dar hotărît și „ființa“ și „neființa“ sînt astfel de persoane mitologice. Logic, negarea odată a ființei, adică a universului istoric, face de prisos tăgăduirea neființei, deoarece tot ce nu e dinamic e inexistent, înțelegîndu-se aici și latența. Gîndirea logică (absurdă) a căzut pe planul al doilea, izbită este numai imaginațiunea de aceste enigmatice simboluri : Ființa, Neființa. Filozoficește existența nu poate ieși din nimic, încît noțiunea de latență se ridică. Lucrul creat presupune preexistența ideii lui, conștiința, însă idee înseamnă explicațiune, analiză, deci latentul nedesfășurat nu poate avea ideea de sine, inteligibilitatea fiind un proces a posteriori. Atunci în locul conștiinței explicite a universului creat trebuie să existe o conștiință implicită, un subconștient cosmic. Noțiunile sînt așadar foarte filo-

Scanned with OKEN Scanner

zofice. Însă Eminescu le formulează mitic. Un Nepătruns odihnea, adică dormea, pătruns de sine. În dormitarea vegetativă a fătului umflat pînă la proporțiile universului el a găsit împăciuirea poetică între contradictorii, între inconștiență și idee :

Fu prăpastie ? genune ? Fu noian întins de apă ?
N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă,
Căci era un întunerec ca o mare fără o rază,
Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază.

Întrebările acestea inutile filozoficește amintesc străvechile cosmogonii, ce nu sînt decît niște poeme, căci se bizuie pe noțiuni de materie.[2] Eminescu merge mai departe. Începutul văzut ca prăpastie deșteaptă imagini terestre, munți repezi, inculți și vulcanici, fiind lipsiți de faună și floră, povîrnișuri ametitoare. Apa pe întuneric stîrnește dimpotrivă senzații de umiditate și mișcare ritmică. În fond dar, absolutul eminescian e o natură primară descrisă cu sonuri de abstracțiuni. Pentru ca, mai departe, „umbra" celor nefăcute să se poată desface, mintea trebuie să-și reprezinte creste înalte, ridicări materiale care fac umbră. Eterna pace care stăpînește „împăcată" pare un dragon mitic, o ființă în stare de mulțumire vegetativă. Tatăl și Mama care se împerechează, dînd naștere unui bob de spumă, e un mit în toată puterea cuvîntului, dar de un fabulos științific. Bobul de

[2] Poezia modernă ar rîndui această temă în categoria lirismului de cunoaștere al lui Paul Valéry, care este vădit un abstract. Iată într-un recent număr din *La Nouvelle revue française* (1 martie 1936) un poem „pur" de Georges Pelorson, intitulat *Connaissance* și care e o cosmogonie :

„Le ciel n'était encore / qu'une grande pâleur / sur la face de l'ombre / et la terre et la mer / étaient au creux de l'ombre / des montaignes d'odeur / le temps n'était encore / qu'une grande pâleur / et les formes étaient / des lignes de chaleur / dans le ventre de l'ombre / quand le vent se leva / sur la plaine de l'ombre / les yeux pleins de semences / et les paumes creusées / par la chaleur de l'ombre / les dieux n'étaient encore / qu'une grande vapeur / et la peur se tenait / à la gauche de l'ombre / comme une énorme nuit / quand le vent se leva / et fit tourner son corps / sur la plaine de l'ombre" etc.

Scanned with OKEN Scanner

spumă se mișcă în eternitate ca potasiul pe apă, iar desfacerea lui în fîșii e teoria nebuloaselor. Mitologia, întemeiată pe conceptul de natură, urmează. Stelele vin din „văile" haosului, văzut așadar ca o depresiune geografică, ele sînt cu o imagine de migrație, trezind ideea de păsări, de insecte, „colonii" și „roiuri" și izvorăsc (de astă dată gîndul merge la apele din *Edda*) din infinit.

Comentariul asupra creațiunii înseși nu mai are nimic filozofic. El are sarcasmul swiftian, de astă dată în mediul cosmic, al disproporției de dimensiuni. Dacă în spațiile siderale infinite stelele sînt niște roiuri, într-una din aceste stele sînt „muște de-o zi". Nimicnicia este simbolizată în imagini extraordinare. Pămîntul se măsoară cu cotul, lumile cerești se învîrtesc în infinit ca pulberea într-o dungă de lumină :

Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii mici,
Facem pe pămîntul nostru mușunoaie de furnici ;
Microscopice popoare, regi, oșteni și învățați
Ne succedem generații și ne credem minunați ;
Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul,
În acea nemărginire ne-nvîrtim uitînd cu totul
Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,
Că-ndărătu-i și-nainte-i întuneric se arată
Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze,
Mii de fire viorie ce cu raza încetează,
Astfel, într-a veciniciei noapte pururea adîncă,
Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă...
Cum s-o stinge totul piere, ca o umbră-n întuneric,
Căci e vis al neființei universul cel himeric...

Cu atît mai puțin este filozofie stingerea lumii. Ea nu se întemeiază pe nici un concept rațional, ci pe groaza instinctivă de întuneric și surpare, pe sentimentul eshatologic care e al Apocalypsului. Eminescu nu e mai puțin poet decît Dante din *Vita nuova*, unde moartea în vis a Beatricei atrage după sine moartea cerurilor. [3]

[3] Modelul din *Apocalypsis*, VI, 12-14, merită să fie reportat și aici : „et ecce terraemotus magnus factus est ; et sol factus est niger tamquam saccus cilicinus ; et luna tota facta est sicut sanguis ; et stellae de caelo ceciderunt super terram...".

Scanned with OKEN Scanner

Imaginile (abstracțiuni în funcții de concrete) sînt grandioase. Planetele care sînt încălzite de sori nu numai se sting, dar îngheață. Întrucît rațiunea lor e de a urma după legea inerției învîrtirea sorilor, scăparea lor din frîu (amintind armăsarii) sperie ca o catastrofă. Catapeteasma lumii, pură iluzie, devine, prin înnegrire, o boltă materială, de piatră, stelele pier ca frunzele, în sfîrșit timpul, care e o pură categorie, moare și se întinde în veșnicie, adică în sicriu, figurînd astfel în poziție de cadavru, ideea cea mai completă și materială de extincție :

În prezent cugetătorul nu-și oprește a sa minte,
Ci-ntr-o clipă gîndu-l duce mii de veacuri înainte ;
Soarele, ce azi e mîndru, el îl vede trist și roș
Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși,
Cum planeții toți îngheață și s-azvîrl rebeli în spați,
Ei, din frînele luminii și ai soarelui scăpați ;
Iar catapeteasma lumii în adînc s-au înnegrit,
Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit.
Timpul mort și-ntinde trupul și devine veșnicie,
Căci nimic nu se întîmplă în întinderea pustie,
Și în noaptea neființii totul cade, totul tace,
Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace...

În aceste grozave dimensiuni omul zilnic e piticul lui Swift. Uriașul relativ e cărturarul care a putut cuprinde în mintea lui procesele cosmosului. Înmormîntarea lui arată un mijloc între nimicul mare și nimicul mic :

Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfarimi... orice-ai spune,
Peste toate o lopată de țărînă se depune.
Mîna care-au dorit sceptrul universului și gînduri
Ce-au cuprins tot universul, încap bine-n patru scînduri...
Or să vie pe-a ta urmă în convoi de-nmormîntare,
Splendid ca o ironie, cu priviri nepăsătoare...
Iar deasupra tuturora va vorbi vrun mititel,
Nu slăvindu-te pe tine... lustruindu-se pe el.

Scanned with OKEN Scanner

Comentariile sarcastice nu mai au idee poetică proprie, dar trăiesc în umbra aceleia centrale. Aici amărăciunea, invenția verbală sînt totul. Astfel, bunăoară, „ungherul unor crieri“ (ungherul unei odăi e locul mucegaiului și-al colbului) simbolizează soarta operei de gîndire, „cîntarul“ de cîntărit limba, materiala înțelegere a producțiilor spiritului, suflarea prafului din ochelari spre a scrie o notă „în coadă“, pedanteria și maliția, „mîna de pămînt“, puținătatea elementului obiectiv al ființei noastre. Încheierea poemului cu aceeași lună transcendentă, peste arbori în floare, e o purificare dintre cele mai fericite ale scîrbei de nimic de pînă acum și de o rațiune de compoziție atît de dreaptă, încît chiar accentele declamatorii de la început își pierd teatralitatea lor și tot poemul apare cu ardere egală de la capăt pînă la sfîrșit.

[*Opera lui Mihai Eminescu*, V, F.P.L.A., 1936, p. 144—154.]

FATA ÎN GRĂDINA DE AUR ȘI LUCEAFĂRUL

Dintr-o poveste găsită în știuta carte a lui Kunisch, Eminescu a scos, urmînd întocmai modelul, poemul în rimă octavă *Fata în grădina de aur*. Desigur că faptul că prin simplificare a ieșit de aici *Luceafărul*, a determinat pe toți să socotească și această compunere o încercare nedesăvîrșită, fiindcă în vreme ce școala predă *Epigonii* și *Venere și Madonă*, nu amintește nimic de acest poem rămas necunoscut. Și totuși între *Fata în grădina de aur* și *Luceafărul* nu este poeticește nici o legătură, dacă nu facem greșeala a numi variantă ceea ce tratează aceeași idee. Întîia compunere este un poem epic fabulos în felul lui *Orlando innamorato* de Matteo Maria Bojardo, și în aceeași strofă, cu care de altfel are o ușoară asemănare (întîmplătoare) în momentul astupării urechilor spre a înlătura o vrajă (motivul vine însă din *Odiseia*). Dacă *Luceafărul* e mai sfîrșit în toate părțile lui, mai statuar, acesta e mai bogat în senzații și stări și mai neprevăzut, mai întins și mai ierbos. El are o

logică epică strînsă, din care nu se poate clinti nimic. Mijloacele obișnuite sînt descripția și narația. Întîlnim geologia edenică, uriașă și adormitoare,

În valea stearpă, unde stînci de pază
Încunjurau măreața adîncime
Clădi palat din pietre luminoase,
Grădini de aur, flori de-ntunecime ;
Iar drumul văii pline de miroase
Afar' de el nu-l știe-n lume nime.
Acolo și-a închis frumoasa fată
Ca nici-o rază-a lunei să n-o bată.

interiorul de mătăsuri și sticlării, care aduce aminte de paradisul oceanic,

Sale-mbrăcate în atlas, ca neaua,
Cusut în foi și roze vișinii,
În mozaicuri strălucea podeaua,
Din muri înalți priveau icoane vii ;
Fereastra-i oarbă, deși stă perdeaua,
De-aceea-n sale ard lumini, făclii
Și aerul, pătruns de mari oglinzi,
E răcoros și de miroase nins.

cîmpul virgin care învinge pe om și-l aduce la beția panteistică a lui Euthanasius :

Și sub un tei el de pe cal se dete,
Se-ntinde leneș, jos pe iarba moale.
Din tei se scutur flori în a lui plete
Și mai că-i vine să nu se mai scoale.
Și calu-i paște flori purtînd în spete
Presunul lui și șeaua cu paftale.
În valea de miros, de rîuri plină,
În umbra dulce bine-i de odihnă.

În zugrăvirea balaurului Eminescu amestecă cu virtuozitate mitologia românească și cea greacă, termeni voinicești, feudali și de văcar :

Scanned with OKEN Scanner

Dar un balaur tologit în poartă
Sorea cu lene pielea lui pestriță
Cu ochii-nchiși pe jumătate, poartă
Privirea jucătoare să-l înghiță.
Iară Florin — inima-n el e moartă
Cînd vede solzii, dinții cei de criță,
Sărind la el se-nfipse a lui spadă
Și pe pămînt îl țintui de coadă.

Apoi din munte stanuri el răstoarnă,
Le grămădește crunt peste balaur,
Acesta iar se zbate, se întoarnă
Și în durerea-i muge ca un taur.
Dar el mereu pe dînsul pietre toarnă
Pîn' nădușit plesni acel centaur.
Trecu-nainte două lăncii scurte,
Pîn ce dădu de strălucita curte.

În această poveste lipsește cu desăvîrșire elementul satiric, desfășurarea fiind stăpînită de conștiința tristă a destinului. Fata de împărat nu e o ușuratică, ci întruparea tinereții divine, aspirînd viața, simbolul puterii de germinație a pămîntului :

Eu mor de n-oi vedea seninul, cerul,
De n-oi privi nemărginirea vastă,
Răceala umbrei m-a pătruns cu gerul
Și nu mai duc, nu pot — viața asta.
Oh ! Ce ferice-aș fi să văd eterul
Și să văd lumea, codrii din fereastă,
Și de voiți cu viață să mai suflu
Deschideți uși, ferestre, să răsuflu...
. . . . . .
Văzînd cu ochii, că piere de-a-n picioare
Din zi în zi — atunci el a deschis
Ferești înalte și la mîndrul soare
Din boala adîncă fata a învins...
Și se făcu și mai fermecătoare
Astfel cum nu îți trece nici prin vis,
Se rumeni și fața ei ca mărul
A-ntinerit-o aerul și cerul.

Scanned with OKEN Scanner

Nici Florin nu e tînărul fluşturatic, lesnicios la femei, ci eroul mitic în stare să răzbată prin toate piedicile pînă la fata iubită, pe care de altfel n-o cunoaşte decît din auzite. Amîndoi simbolizează fără îndoială vitalitatea lumii terestre, mecanica sigură a instinctului. Zmeul nu are deci să impute nimic, cu atît mai mult cu cît o adevărată milă însufleţeşte pe fată, care nu ispiteşte în nici un chip pe geniul singuratic. El e mai mult decît „omul superior" : transcendenţa ideilor universale, numenul inconsciu chiar sie însuşi, menit să fie steril prin definiţie faţă de actul mereu repetat al vieţii. Poemul nu stîrneşte acea simpatie de natură dramatică pentru bietul geniu neînţeles, nici repulsie pentru terestritatea fetei. Impresiunea este a unui univers stufos, ţîşnind grozav peste conştiinţa noastră. Uriesenia văii în care tînjeşte domniţa, toxicitatea aromatelor grădinilor, dorul care „mistuie" în chip neînţeles pe Florin, care e tristul Făt-Frumos, adolescentul atins de flacăra instinctului viril, conlucrarea fiinţelor mitice cu vagă însemnătate simbolică (Sfînta Miercuri, Sfînta Vineri, Sfînta Duminecă), frica din valea disperării, care e o adevărată groază de cosmosul irational, monstruos, înţelegerea imediată a celor doi tineri, toate acestea definesc neînsemnătatea conştiinţei umane în faţa mişcărilor lungi ale universului. Florin şi fata de împărat sînt gravi şi hieratici ca două furnici împerecheate sub un uriaş fir de iarbă. N-au o filosofie a uşurătăţii, ci simt mereu în ei neînţeleasa chemare a procreării, fiind numai nişte lunatici ai instinctului, Dionis şi Maria. Înăbuşiţi în această ierbărie care-i leagănă cum vrea, cei doi au totuşi elanuri metafizice, fiindcă nu altceva este respectul înfiorat al fetei pentru „mîndrul geniu". Florin şi domniţa sînt la mijloc între vocaţia telurică şi cea uranică, dar furtuna celei de a doua e prea mare pentru ei şi nu-i ajunge şi ei rămîn lipiţi de pămînt, înfioraţi de vibraţiile pe care le simt, pierduţi în automatismul adolescenţei lor. Anonimul povestitor din popor înţelesese mai bine această problemă, căci făcuse (episod suprimat de Eminescu) din zmeu un demon rău, care se răzbună omorînd pe cei doi tineri. Reţeaua de imagini intelectuale pe care acest

Scanned with OKEN Scanner

poem ne-o țese pe sub conștiință e mult mai complexă și zmeul apare ca spiritul contemplator al absolutului, în care a rămas totuși invidia vieții instinctuale, alterate de prea multă transcendere și poate de încetarea prin maturitate a forțelor vitale. Într-adevăr, metamorfozele lui dese, chemarea fetei în medii paradisiace dovedesc că el nu poate da decît satisfacțiunile iluzorii ale ideii. În general poemul e cu desăvîrșire obiectiv, fără amărăciune față de purtările tinerilor, cari în basmul poporan ies de altfel îndreptățite, contemplînd numai uriașa mecanică a instinctelor sub neputinciosul amestec al spiritului.

Poemul acesta simfonic e tratat cu o orchestrație de lichide, moale și mătăsoasă, în care cuvintele neaoșe atît de dese cad firesc cu un son lemnos. Invenția verbală și metaforică e năvalnică. Privirile fetei sunt „tinere și hoațe", norocul ei este „geamăn" cu cel al lui Florin, „un foc îl mistuie în sîn" pe voinic, „boiul" acestuia e frumos iar în „soiul" lui e o stea, valea e întunecoasă „cum o simt doar orbii", corbii fac pe cer „pete de cerneală", tînărul de dor „se ticăie", la curtea fetei sînt „grădine, rediuri, lacuri, ziduri, șipot", haina „se-ncreață". Cutare versuri erotice au mers de psaltire :

Culca-mi-aș capul la al tău picior
Și te-aș privi etern ca pe o steauă,
Frumos copil cu umerii de neauă.

Eminescu imită sonoritatea prin contraste de liniști și timbruri, fără a face versuri sonore :

Trecînd prin valea desperării-astupă
A lui urechi, să n-o audă-n șopot.
În van se-ncearcă calea-i s-o-ntrerupă
Vuiri, murmure, să-l oprească nu pot.
O umbră zboară, pîn se vede după
Atîta mers c-aude zvon de clopot,
Atunci văzu în zarea lui palatul
În care-nchise fata-i Împăratul.

Scanned with OKEN Scanner

Repulsia fetei pentru zmeu e figurată în imagini dureroase pentru simțuri, mai ales luminoase : durerea ochilor (de strălucire), stoarcerea sîngelui, uscarea, stingerea, șederea (avînd ca urmare combustiunea) lîngă sori, adică tot ce evocă un mediu neprielnic vieții animale și vegetale :

— O, geniu mîndru, tu nu ești de mine,
De-a ta privire ochii mei mă dor,
Sîngele meu s-ar stoarce chiar din vine,
Căci m-ar usca teribilu-ți amor.
Curînd s-ar stinge viața mea, streine,
Cînd tu m-ai duce-n ceruri lîngă sori,
Frumos ești, dar a ta nemurire
Ființei trecătoare e pieire.

De aceea sunetul ia forme refrigerente, blînde, de ploaie (pe care poetul o descrie într-un complex de fine țesături) și o cheamă în fundul Oceanului, care e obișnuitul dom eminescian de oglinzi și aur :

A doua zi el se făcu o ploaie,
În [tact] căzîndă, aromată, lin,
Și din ferești perdelele le-ndoaie
Trecînd prin țesăturile de in.
Pătrunde iarăși în a ei odaie,
Preface-n tînăr sufletu-i divin ;
El stă frumos sub bolțile ferestii
Purtînd în păr cununa lui de trestii.

Ea îl privea cu ochiul plin de milă,
I-ar fi sorbit cuvîntul de pe gură,
În fața lui ea nu-și mai face silă,
Un leșin parcă inima i-o fură,
Și trist privește tînăra copilă
Cumpliții muri și poartă... Din ochiu-i cură
Un fir senin de lacrimi ; ea își strînge
Cu-a e mînuțe inima și plînge...

Povestea poporană a dat lui Eminescu mai multă mitologie, prin urmare mai multă materie poetică cu sub-

Scanned with OKEN Scanner

strat intelectual. Iubirea din adolescență, singura adevărată, face minuni și are aripi desfășurîndu-se fantastic în proporții colosale, în chipul unei „corăbii de aer“ :

El cum o vede astfel în fereastră
Ș-aruncă ochiu-adînc și nobil, mare
Și drum el dă la pasărea măiastră,
Aripele-și întinde, vrînd să zboare,
Din ce în ce și-ntinde aripa-albastră,
Din ce în ce se face tot mai mare,
Încît doar din mărimea unei vrăbii
Ea semăna acum unei corăbii.

Dialogul între zmeu și Dumnezeu e mai bogat în idei obscure, mai enigmatic și prin multitudinea noțiunilor strivite mai aproape de acea muzică misterioasă de idei a poemului pur de tip Valéry. Adonai, demon, zmeu, eon, eternă gură, idei de mitologie și de neoplatonism gnostic stau alături de definiții buddhiste într-o cadență de oracol :

El stă frumos sub bolțile ferestii
Purtînd în păr cununa lui de trestii.

. . . . . .

— O, vin cu mine, scumpă,-n fundul mării
Și din palate splendizi de cristal,
Cînd vîntu-a trece peste-a apei arii
Tu-i auzi cîntarea lui pe val,
Ți-i închina viața ta visării,
Vei fi Oceanului monarhul pal
Și în palate de mărgean și profir
Cu bolți lucrate numa-n aur d'Ofir.

Oroarea fetei e pusă acum în imagini de temperatură : geniul îi provoacă frigul, o îngheață. Ceea ce dorește într-un limbaj atît de nevinovat, în care se strecoară cîte un ardelenism, e să mîngîie slăbiciunea omenească :

Scanned with OKEN Scanner

Nu... om să fii, om trecător ca mine,
Cu slăbiciunea sufletului nost,
Să-ți înțeleg tot sufletul din tine
Și brațul tău, de mi-a fi adăpost,
Să-l știu că-i slab, iubirea că-l susține,
La om e-un merit, ce la zei n-a fost.
De mă iubești ; să-mi fii de seama mea,
Fă-mi dar de nuntă nemurirea ta.

Înțelesul e dar limpede : ea iubește pe eroul uman pentru sforțarea supraomenească pe care îl vede făcînd-o (cazul lui Florin) și i se pare fără merit miracolul inerent divinității. În răceala ei se ascunde astfel o oarecare ură pentru puterea absurdă a factorilor metafizici. Dragostea analizată folcloric ca bolire și leșin e descrisă în aceste versuri moi :

O Adonai ! al cărui gînd e lumea
Și pentru care toate sunt de față,
Ascultă-mi ruga, șterge al meu nume
Din a veciei carte mult măreață.
Deși te-adoră stele, mări în spume,
Un univers cu vocea îndrăzneață,
Toate ce-au fost, ce sunt, ce-ți nasc în cale
N-ajung nici umbra măreției tale.

. . . . . .

Ce-i omul de a căruia iubire
Atîrni lumina vieții tale-eterne ?
O undă e, avînd a undei fire
Și în nimicuri zilele-și dișterne.
Pămîntul dă tărie nălucirii
Și umbra-i drumul gliei ce s-așterne
Sub pasul lui... Căci lutul în el crește,
Lutul îl naște, lutul îl primește.
Și acest drum al pulberei, pieirei,
Ce ca pe-un plan l-am zugrăvit, ca mîne
Nimic fiind, l-am închinat murirei,

Scanned with OKEN Scanner

În van s-acopere, oprind ruina,
Nimic etern în tremurul sclipirei ;
În van adun' și-și grămădesc lumina
În cărți și scrieri și în van ș-acață
De vis etern sărmana lor viață.

Și tu ca ei voiești a fi, demone,
Tu, care nici nu ești a mea făptură ;
Tu ce sfințești a cerului colone
Cu glasul mîndru de eternă gură,
Cuvînt curat ce-a existat, Eone,
Cînd Universul era ceață sură ?
Să-ți numeri anii după mersul lumii
Pentru-o femeie ? — Vezi iubirea cum îi :

Încheierea fără nimic gnomic ascunde un blestem învăluit și trist :

Cu fața tristă le privi în urmă
Și-ntinde mîna ca dup-orce-i dus.
În fundul lumei unde apa scurmă
Al mărei sîn — acolo-o-ar fi dus —
Dacă-l iubea... Acuma plînsu-și curmă :
„Fiți fericiți — cu glasu-i stins a spus —
Atît de fericiți, cît viața toată,
Un chin s-aveți : de-a nu muri deodată !"

Luceafărul e socotit drept cel mai frumos poem eminescian și chiar ca piscul universal al poeziei lui Eminescu. Înțelegînd rațiunea practică a unei atari clasificări, critica nu o poate primi totuși fără comentarii. Dacă am presupune că singura operă rămasă de la poet ar fi aceasta, ne-ar fi ipotetic ușor de închipuit că *Luceafărul* n-ar mai fi luat în sensibilitatea noastră locul pe care îl ocupă acum. Compunerile singuratice, oricît de perfecte, nerezemate pe o satisfăcătoare documentație a personalității, n-au lăsat dîre adînci în urma lor. Noi citim *Luceafărul* cu o educațiune poetică formată de întreaga operă eminesciană, ne urcăm spre el treptat într-un peisagiu întreg. Tot complexul eminescian, toată rețeaua

Scanned with OKEN Scanner

de vase sanguine se varsă împreună cu noi în această inimă care singură nu cuprinde decît puțin sînge. Opera eminesciană e o dramă simfonică cu întrebări și răspunsuri, cu teme și comentarii muzicale. *Luceafărul* a devenit pentru noi aria cea mai memorabilă. Dacă însă îi tăiem legăturile vasculare și îi extirpăm orchestrația, ea rămîne exsanguă și inertă. Este poate chiar o greșeală de a se inculca străinului că *Luceafărul* e singur o capodoperă (ceea ce e adevărat), fiindcă operația traducerii face să se scurgă seva limbii, inefabilitatea versului românesc, lăsînd cîteva artere de idei care prin ele însele nu au nimic original, ba pot părea locuri comune romantice. Toate ideile poetice eminesciene trebuiesc puse înaintea cititorului de altă limbă, pentru ca el să se poată urca pe ele pînă la unghiul nostru de vedere. În această privință trebuie să ne întrebăm dacă *Luceafărul* e mai valoros decît *Fata în grădina de aur*. Întrebarea este scandaloasă pentru cine a crescut în sfinteniile vechi, dar ne deschide mijloace temeinice de comparațiune și de cîntărire poetică. Nu. *Fata în grădina de aur* nu poate lupta în cele din urmă cu *Luceafărul*. E acolo o lipsă de încordare uneori, o apă iezită care nu curge și care înfățișează numai versificarea grăbită a punctelor basmului poporan. Cu toate astea, poemul acesta nu numai nu e o simplă schiță pregătitoare, cu valoare documentară, ci e o compunere dintre cele mai substanțiale, cu elemente proprii, ce nu se mai regăsesc în *Luceafărul*. Occidentalul obișnuit cu epica fabuloasă a Renașterii și mai receptiv la poetica metaforică va intui prin el mai bine pe Eminescu și capacitatea intelectuală a mitologiei noastre, pregătindu-se pentru lirismul abstract, geometric al *Luceafărului*. În poemul nou structura epică a dispărut cu totul și cu ea curiozitatea pentru desfășurarea faptelor și pentru dialectica simbolurilor. Noul poem este numai liric (intriga epică fiind elementară și de la început formulată) iar lirismul e întotdeauna fragmentar. Nouăzeci și patru de strofe fac o țevărie prea complicată pentru ca seva să comunice peste tot cu aceeași putere. Principial dar *Luceafărul* e un poem inegal, cu strofe pline și strofe seci, unele tăcînd, altele cîntînd, în acord,

Scanned with OKEN Scanner

cu flautele unei orgi. Nu trebuie, din punct de vedere formal, să exagerăm nici muzica versurilor iambice, așa-zisa taină tehnică. Firește, versul are partea lui în emoția lirică, dar el nu dovedește nimic, fiindcă face parte din chiar mișcarea cugetării. Versul și fluierul sînt de acele lucruri în care omul uimit de sunetul emis caută înverșunat o mașinărie și nu găsește decît un minuscul canal. Ritmica și efectele acustice, departe de a fi trecute cu vederea, trebuiesc introduse într-o rațiune estetică superioară, care e totdeauna de natură intelectuală.

În *Luceafărul* se întoarce iarăși spiritul satiric. Cătălina excită pe singuraticul astru, chemîndu-l în jos în trei rînduri, îi cere sacrificii grele, hotărîtă însă a nu-i da nimic. Ea nu e domnița suavă, hieratizată de înrîurirea mecanicei lumii, religioasă în dragoste, ci Dalila, conștientă de atracțiile-i viclene, cu o „filozofie“ :

— Încă de mic
Te cunoșteam pe tine,
Și guraliv și de nimic,
Te-ai potrivi cu mine...

Cătălin, la rîndu-i, nu e eroul ajutat de toate forțele obscure ale naturii, în căutarea femeii necunoscute către care îl împing instinctele, adolescentul îndărătnic peste puterile lui, iubit pentru aceasta, plin de umanitate, în stare de aducere aminte, de desnădejde și de vitejie herculeană. El e un frate grațios al „soldatului țanțoș“ din altă satiră misogină, al junilor „guleraţi cu aur blond“ :

În vremea asta Cătălin
Viclean copil de casă,
Ce împle cupele de vin
Mesenilor la masă,

Un paj ce poartă pas cu pas
A-mpărătesii rochii,
Băiat din flori și de pripas,
Dar îndrăzneț cu ochii,

Scanned with OKEN Scanner

Cu obrăjei ca doi bujori
De rumeni, bată-i vina,
Se furișează pînditor
Privind la Cătălina.

Fata în grădina de aur punea problema disconvergenței instinctului și a spiritului, amîndouă luate la gradul sublim, aici sarcasmul social e vădit. Cătălina are gusturi mărunte, stă la îndoială între slugă și geniu și alege sluga. Toată simpatia noastră merge de la început către astru și oricîtă gingășie idilică ar pune poetul în intimitatea fetei și a pajului, aceștia rămîn descalificați. Structura intelectuală a mitului a fost simplificată, redusă la o antiteză morală. Ceea ce s-a pierdut în desime, a fost cîștigat în claritate și e învederat că această aducere la mentalitatea folclorică sporește circulația poemului. Prea multele idei poetice din *Fata în grădina de aur* contribuie și ele la oprirea poemului în sfera aerului artistic subtil. Cu mai puțină mitologie și imaginație, fără senzații cosmice, fără geologism și uriețenie, fără cosmogonie abstrusă, enigmatică, noul poem e mai la îndemîna omului comun, refăcînd pierderile de substanță prin cadența de descîntec și prin gnomism de proverb. Într-adevăr, mai puțin vizual, poemul are tehnica lineară a muzicii instrumentale și totdeodată a liturghiei și a incantațiunii. Tema expusă la început e dezvoltată și analizată, repetată și comentată, reluată din nou pînă la completa ei istovire. Aici nu imaginile lucrează asupră-ne, cît rotația procesională a strofelor, dînd ideea unui destin care se revelă, și care, cu toată opunerea altor fraze muzicale, se înfăptuiește pînă la sfîrșit. Facultatea care ajută emoția artistică e memoria. Strofele cele mai turburătoare sînt cele ce nu se pot uita, care conțin un oracol și se așază de la sine în programul liturgic al poemului. În genere, poeziile de maturitate ale poetului *(Glossa, Ce e amorul, Pe lîngă plopii fără soț, Luceafărul)* sînt producții care prin repetare și memorizare devin din ce în ce mai stranii. Un cuvînt prea repede repetat ajunge să ni se pară fără înțeles. Tot astfel acest fel de poezie eminesciană, oarecum abstractă, amețește prin monotonie și se adîncește

în chip uimitor ca o apă învîrtită circular. În acest mod nu pot izbuti decît marii poeți, rude ale anonimilor lirici din popor, cari aduc în poezie ceva din automatismul doinei și al dansului arhaic. Conducîndu-ne de aceste principii în căutarea fragmentelor lirice dominante, vom vedea că e bun tot ce e mecanic, fie prin formulă de poveste sau de descîntec, fie prin gnomisul ce simbolizează înțelepciunea nemișcată a mileniilor. Ceea ce iese din această coregrafie automată sau intelectuală, ceea ce zugrăvește stări spontane, adică sentimentale, e mai fals și servește numai ca măsură pentru păstrarea textului.

Începutul răspunde acestui tact prin formula tipică de poveste :

A fost odată ca-n povești,
A fost ca niciodată,
Din rude mari împărătești
O prea frumoasă fată.

Și era una la părinți
Și mîndră-n toate cele,
Cum e fecioara între sfinți
Și luna între stele.

Din formulă se desprind apoi figuri procesionale : fata care se îndreaptă spre fereastră unde e așteptată de Luceafăr, semn că mișcarea e ciclică, periodicitatea astrului, mișcarea valurilor, alunecarea corăbiilor :

Din umbra falnicelor bolți
Ea pasul și-l îndreaptă
Lîngă fereastră, unde-n colț
Luceafărul așteaptă.

Privea în zare cum pe mări
Răsare și strălucе
Pe mișcătoarele cărări
Corăbii negre duce.

Scanned with OKEN Scanner

Îndrăgostirea se face în tact monoton de ceasornic, cadența temporală fiind reprezentată prin noțiuni de succesiune (azi, mîni, iar) :

Îl vede azi, îl vede mîni,
Astfel dorința-i gata ;
El iar, privind de săptămîni,
Îi cade dragă fata.

Cînd nu mai sînt idei de durată, versul bate în gol prin repetiții acustice, pîsloase sau lemnoase, cu caracter metronomic :

De dorul lui
și inima
Și sufletu-i
se împle.
. . . . . .
Și pas
cu pas
pe urma
ei
Alunecă-n
odaie.
. . . . . .
Și cînd în pat
se-ntinde drept
Copila să se
culce,

pînă ce reapare ideea muzicală în forma descîntecului :

Cobori în jos, luceafăr blînd,
Alunecînd pe-o rază,
Pătrunde-n casă și în gînd
Și viața-mi luminează !

Ritmului incantatoriu îi răspunde numaidecît un ritm fizic, căci steaua tremură pe loc, se aprinde, suferă prin

urmare mișcările de rotație concentrică ale nebuloaselor și cade în mare, unde stîrnește ondulația apei :

El asculta tremurător,
Se aprindea mai tare
Și s-arunca fulgerător,
Se cufunda în mare ;

Și apa unde-au fost căzut
În cercuri se rotește,
Și din adînc necunoscut
Un mîndru tînăr crește.

Vorbirea astrului e și ea automatică. Ea e o formulă ce se va repeta mereu în aceleași împrejurări, și fiindcă ea definește o lege universală ce nu se poate exprima decît în chipul cel mai obiectiv cu putință, și fiindcă Luceafărul nu are suflet empiric ca să poată găsi relații și deci expresii noi :

— Din sfera mea venii cu greu
Ca să-ți urmez chemarea,
Iar cerul este tatăl meu
Și muma-mea e marea.

Ca în cămara ta să vin,
Să te privesc de-aproape
Am coborît cu-al meu senin
Și m-am născut din ape.

O vin ! odorul meu nespus,
Și lumea ta o lasă,
Eu sunt Luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă.

Urmînd metoda stilizării coregrafice și a ciclotehnicei muzicale, Cătălina răspunde tot printr-o formulă, ce se va repeta în parte în împrejurări asemănătoare :

Scanned with OKEN Scanner

— O, ești frumos, cum numa-n vis
Un înger se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis
N-oi merge niciodată ;

Străin la vorbă și la port,
Lucești fără de viață,
Căci eu sunt vie, tu ești mort,
Și ochiul tău mă-ngheață.

De astă dată automatismul vorbirii simbolizează mecanica instinctului. Precum Luceafărul nu poate ieși din sfera lui, astfel Cătălina nu are decît un răspuns esențial, ieșit din natura ei telurică. Se vede dar că, departe de a fi o pură mașinărie exterioară, tehnica muzicală geometrică e destinată să revele mișcările ritmice ale Cosmosului, teluric și uranic.

Poemul se construiește astfel pe tema teurgică, fiindcă, o dată aflate la început numerele de silabe care simbolizează cele două ordini, repetarea lor va avea să stîrnească aceleași mișcări în univers. Asta produce o plăcere de calitate metafizică. După o trecere de timp în numere impare :

Trecu o zi, trecură trei

fata repetă iarăși incantația :

— Cobori în jos, luceafăr blînd,
Alunecînd pe-o rază,
Pătrunde-n casă și în gînd
Și viața-mi luminează !

Luceafărul se întrupează din nou și repetă legea lui eternă, iar în mișcarea de coborîre, cu alte imagini, revine ondulația ritmică. Un corp chimic cristalizează întotdeauna în același fel și metamorfoza spiritului uranic va suferi și ea legea ei de condensație. Imaginile de rotire, de plutire, indicînd nebuloasele și lichidele nu pot dar deștepta decît aceleași cadențe :

Cum el din cer o auzi
Se stinse cu durere,
Iar ceriu-ncepe a roti
În locul unde piere ;

În aer rumene văpăi
Se-ntind pe lumea-ntreagă,
Și din a chaosului văi
Un mîndru chip se-ncheagă ;

Pînă și în imaginile plastice senzația de mișcare e continuată. Astrul care se învîrtește e un cerc de lumină ; prefăcut în om, astrul are doi ochi, ce apar astfel ca multiplicarea aritmetică a nebuloasei. Întunericul din fundul lor e reacțiunea la lumină a ochilor noștri :

Dar ochii mari și minunați
Lucesc adînc himeric,
Ca două patimi fără saț
Și pline de-ntuneric.

Partea idilică trebuia lui Eminescu pentru a împlini basmul și a înfăptui contrastul. În economia poemului, scena Cătălin-Cătălina își are rostul și desigur frumusețile ei. Luată în sine și abstrăgînd de la ritmul care o trage în mișcarea generală, ea nu se ridică deasupra altor poezii eminesciene de același fel și, sub raportul profunditătii poetice, hieratismul sexual din *Fata în grădina de aur* e superior. Nemaimergînd metronomul descîntecului, strofele cu întorsături patriarhale în stilul Delavrancea par cam lustruite și chiar prețioase :

Cu obrăjei ca doi bujori
De rumeni, bată-i vina,
Se furișează pînditor
Privind la Cătălina.

Dar ce frumoasă se făcu
Și mîndră, arz-o focul,
Ei Cătălin, acu-i acu
Ca să-ți încerci norocul.

Scanned with OKEN Scanner

Și-n treacăt o cuprinse lin
Într-un ungher degrabă.
— Da' ce vrei, mări Cătălin ?
Ia du-t' de-ți vezi de treabă.

Atitudinile de „amor" au, ca întotdeauna cînd nu sînt strivite de mediul geologic, o artificialitate lascivă și dulceagă ; totuși de o netăgăduită grație :

— Dacă nu știi, ți-aș arăta
Din bob în bob amorul,
Ci numai nu te mînia,
Ci stai cu binișorul.

Cum vînătoru-ntinde-n crîng
La păsărele lațul,
Cînd ți-oi întinde brațul stîng
Să mă cuprinzi cu brațul ;

Și ochii tăi nemișcători
Sub ochii mei rămîie...
De te înalț de subsuori,
Te-nalță din călcîie ;

Cînd fața mea se pleacă-n jos,
În sus rămîi cu fața,
Să ne privim nesățios
Și dulce toată viața.

Și ca să-ți fie pe deplin
Iubirea cunoscută,
Cînd sărutîndu-te mă-nclin,
Tu iarăși mă sărută.

Osia poemului, unde rotațiile încep, dar sînt mai puțin vădite, este în episodul convorbirii Luceafărului cu Divinitatea. Muzicalitatea e aici mai degrabă de sfere, decît de silabe. Ridicîndu-se în haos, acolo unde încetează vremea noastră minoră, astrul cade în durata absolută, în acea stagnațiune a oricărei fenomenalități, care totuși în percepția noastră se înscrie cu valuri surde de timp.

Scanned with OKEN Scanner

Haosul, ca loc al genezei continui, se înfățișează închipuirii noastre în tremurări de învîrtire, așa cum ne apare orice fund prea adînc și orice apă stătătoare. Planetele și stelele pe care le întîlnește Luceafărul sînt pentru noi imagini de revoluțiune ciclică. În sfîrșit, Eminescu evocă chiar momentul cosmogonic și acela este neapărat, prin raport la amorfia haotică, începutul ritmului circular în univers. Toate imaginile într-un cuvînt înfăptuiesc o ordine procesională și aceasta, împreună cu cadența strofelor, crecază monotonia aceea solemnă, de oracol. Însă Eminescu crecază și aici, ca în toate versurile lui cosmogonice, o plastică a ideilor, ce nu e aparentă din cauza muzicii prozodice. Luceafărul, plecînd spre punctul generator, nemișcat, zboară, are deci aripe, care aripi ieșind din relațiunile terestre pierd orice idee de limitare, deci „cresc". Spargerea ornicului nostru relativ se vădește și prin confuziunea duratelor. Bătăii de aripă de o clipă ii corespund mii de ani. Cu puține imagini esențiale s-a făcut dar analiza duratei absolute :

Porni luceafărul. Creșteau
În cer a lui aripe,
Și căi de mii de ani treceau
În tot atîte clipe.

Fulgerul exprimă repeziciunea traiectului, iar adjectivul „neîntrerupt" (imagine fără culoare, dar extraordinară fiindcă e ipotetică, întru eternitate nerealizabilă) — imensitatea spațiului de străbătut :

Un cer de stele dedesupt,
Deasupra-i cer de stele —
Părea un fulger ne-ntrerupt
Rătăcitor prin ele.

Pregătind spiritul pentru spațiile și duratele incomensurabile, care sfărîmă cîntarul nostru, Eminescu formulează acum geneza. În ea pune însă acțiuni geologice, pe care le așază așa de bine în procesul inteligibil al creațiunii, încît rămîn eterate, deși ecoul poetic de la ele vine. Cum oare putem închipui un haos, omenește, fără

Scanned with OKEN Scanner

maluri de reazim ? Haosul e făcut dar din văi. Din vale izvorăște rîul, izvorul fiind o imagine rudimentară a genezei. Rîurile se umflă și se varsă în mare. Din aceste elemente acvatice, unite cu senzații de lumină, a scos poetul dinamica creațiunii :

Și din a chaosului văi,
Jur împrejur de sine,
Vedea, ca-n ziua cea dentîi,
Cum izvorau lumine ;

Cum izvorînd îl înconjor
Ca niște mări, de-a-notul..
El zboară, gînd purtat de dor,
Pîn' piere totul, totul.

Cînd voiește a descrie golul steril, regiunea în care divinitatea contemplă impasibilă, cu totul transcendentă față de rotația lumii, Eminescu aleargă tot la concrete. Acolo nu-i „hotar“ iar vremea (concepută ca un fluid) nu are puterea de a se umfla în puțul ei, din „goluri“, acum așa de adînci, încît marginile s-au închis deasupra groapei și traiectul e „orb“ :

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaște,
Și vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naște.

Nu e nimic și totuși e
O sete care-l soarbe,
E un adînc asemene
Uitării celei oarbe.

Dialogul între Dumnezeu și Luceafăr e poate prea lung, deși tonul de definiție și oracol sugerează din nou structura vecinică a acestor două mari idei. Versurile sînt incantatorii, liturgice, de o factură abstractă :

— De greul negrei vecinicii,
Părinte, mă dezleagă
Și lăudat pe veci să fii
Pe-a lumii scară-ntreagă ;

O, cere-mi, Doamne, orice preț,
Dar dă-mi o altă soarte,
Căci tu izvor ești de vieți
Și dătător de moarte ;

Reia-mi al nemuririi nimb
Și focul din privire,
Și pentru toate dă-mi în schimb
O oară de iubire...

Comparația cu celălalt poem scoate în evidență valorile paralele. Mai puțin hieratică, rugăciunea din *Fata în grădina de aur* e mai bogată, cum am spus, în idei latente. Adonai, Gînd, Eternul, Bunul, Univers și celelalte imită într-un joc pur dialectica principiilor cosmice, stîrnind fiorul inteligibilului :

O, Adonai ! al cărui gînd e lumea
Și pentru care toate sunt de față,
Ascultă-mi ruga, șterge al meu nume
Din a veciei carte mult măreață.
Deși te-adoră stele, mări în spume
Un univers cu vocea îndrăzneață,
Toate ce-au fost, ce sunt, ce-ți nasc în cale
N-ajung nici umbra măreției tale.

Ce-ți pasă ție dac-a fi cu unul
În lume mai puțin spre lauda ta
Ascultă-mi ruga, tu, Eternul, Bunul,
Și sfarmă-n așchii veșnicia mea !
Pe-o muritoare o iubesc, nebunul,
Și muritor voiesc a fi ca ea
Ș-atîta dor, durere simt în mine
Încît nu pot s-o port și mor mai bine.

În schimb, sentința divină din *Luceafărul* e artisticește superioară. Simplificată la cîteva idei pricepute în aparență tuturora, exprimată în vocabular de Scriptură, ea pătrunde în memorie, învăluindu-și adîncimile filozofice :

Scanned with OKEN Scanner

— Hyperion, ce din genuni
Răsai c-o-ntreagă lume,
Nu cere semne și minuni
Care n-au chip și nume ;

Tu vrei un om să te socoți,
Cu ei să te asameni ?
Dar piară oamenii cu toți,
S-ar naște iarăși oameni.

Ei doar au stele cu noroc
Și prigoniri de soarte,
Noi nu avem nici timp, nici loc,
Și nu cunoaștem moarte.

Din sînul vecinicului ieri
Trăiește azi ce moare,
Un soare de s-ar stinge-n cer
S-aprinde iarăși soare ;

Părînd pe veci a răsări
Din urmă moartea-l paște,
Căci toți se nasc spre a muri
Și mor spre a se naște.

Iar tu, Hyperion rămîi
Oriunde ai apune...
Tu ești din lumea cea de-ntîi,
Ești vecinică minune.

Și pentru cine vrei să mori ?
Întoarce-te, te-ndreaptă
Spre-acel pămînt rătăcitor,
Și vezi ce te așteaptă.

Cu toată această lapidaritate, versurile de mai sus nu pot împiedica pe intelectual să prețuiască și varianta și să aibă, citind *Fata în grădina de aur,* o plăcere intelectuală de ordin mai îngust, dar mai complex. Ideile de acolo : demon, făptură, eternă gură, cuvînt curat, Eon,

Scanned with OKEN Scanner

ceață (înțelege Haos), legate într-o formulă sibilină, pun în mișcare imaginațiunea abstractivă. Ideile generale sînt poetice prin ele însele, fiindcă depășesc orice utilitate, iar pe de altă parte filozofia cosmogonică e întotdeauna mitică și dar demonul creștin, zmeul românesc, Cuvîntul biblic, Eonul gnostic sau poate platonic, se adună și dau un mit enorm și împerechiat :

Și tu ca ei voiești a fi, demone,
Tu, care nici nu ești a mea făptură ;
Tu ce sfințești a cerului colone
Cu glasul mîndru de eternă gură,
Cuvînt curat ce-a existat, Eone,
Cînd Universul era ceață sură ?
Să-ți numeri anii după mersul lumii
Pentru-o femeie ? — Vezi iubirea cum îi :

Eminescu a dezvoltat, credem, prea mult idila demonstrativă între Cătălin și Cătălina, prefăcînd poemul liric într-unul dramatic. Îmbrățișările celor doi sînt grațioase, dar ele par în chip învederat efctul nu al sublimității instinctelor lumii de jos, ci al spiritului lor sec. Oricît decor feeric, de altfel factice, cum e întotdeauna cînd lipsește senzația cosmică, s-ar ridica în juru-le, ei sînt nu Dionis și Maria, ci caricaturi vizibile, care indignează și predispun pe cititor la simpatie pentru Luceafăr. Purtarea Cătălinei ar fi inexplicabilă fără intenția satirică. În brațele lui Cătălin, îmbătată de amor, ea cheamă în același timp și pe Luceafăr :

Ea, îmbătată de amor,
Ridică ochii. Vede
Luceafărul. Și-ncetișor
Dorințele-i încrede :

— Cobori în jos, luceafăr blînd,
Alunecînd pe-o rază,
Pătrunde-n codru și în gînd,
Norocu-mi luminează !

În Cătălina nu mai lucrează așadar instinctul cel bun, dorința inocentă de împerechere, ci artificialitatea vanității feminine. Ea este Ana care voiește să petreacă :

Astfel îmi trece viața, astfel etern mă chinui
Și niciodată Ana nu m-a lăsat la sînu-i,
Căci ea nu vrea iubire... vrea numai adorare,

zîna Vineri pentru care dragostea e

Un lanț
Ce se-mparte cu frăție între doi și trei amanți.

Deși ideea aceasta de nuanță satirică, plăcută vulgului, a alungat simbolul poetic greu penetrabil, rărind desișul mitologic, încheierea cade grea și rece ca o mare lespede de piatră :

— Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece.

Cheia *Luceafărului* pare a fi dar aici : idei puține, sentențioase, căzînd în versețuri, cadențate ca descîntecele, repetate liturgic, introduse într-un sistem de învîrtiri concentrice, mergînd de la secvența pur acustică la procesiunile ideologice, figurînd ordinea ciclică a Cosmului, într-o limbă patriarhală, curățită de colori, păstrînd numai mișcarea choreică a textelor arhaice.

[*Opera lui Mihai Eminescu*, V, F.P.L.A., 1936, p. 244—272.]

LUCIAN BLAGA

PESTE VIRFURI

Rolul jucat de metaforă în precipitarea substanței poetice e prea știut încît să mai stăruim. Totuși aspectele metaforice ale poeziei nu sunt sesizate de obicei decît în momentele ei izolate, brute. Se crede îndeobște că lim-

bajul poetic conține metafore numai ca niște noduri, din cînd în cînd. Or, limbajul poetic, în afară de aceste noduri metaforice evidente pentru oricine, este în cea mai intimă esență a sa ceva „metaforic". Evidențierea acestui lucru nu este însă tocmai simplă. Pe cît de simplă e în general poezia pentru intuiția, sensibilitatea și instinctul nostru, pe atît de complicată e de fapt teoria poeziei. Ne vom strădui totuși să arătăm analitic *esența* metaforică a limbajului poetic, mai presus de metaforele izolabile ca atare. Cititorii își aduc fără îndoială aminte de poezia lui Eminescu : *Peste vîrfuri*. O reproducem, rugînd cititorii să zăbovească puțin lîngă ultimele versuri :

Peste vîrfuri trece lună,
Codru-și bate frunza lin,
Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună.

Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi nemîngîiet
Îndulcind cu dor de moarte.

De ce taci, cînd fermecată
Inima-mi spre tine-ntorn ?
Mai suna-vei, dulce corn,
Pentru mine vreodată ?

Este desigur în ultimele două versuri o exclamație întrebătoare, menită să dea expresie unor stări de lină melancolie. Poezia acestor versuri nu consistă însă numai în împrejurarea că poetul a izbutit să dea o expresie concretă unei întrebări și nedumeriri abstracte, care privește durata vieții sale. Dacă aceste două versuri ar fi simplă expresie concretă a acestei întrebări, ne-ar fi dată posibilitatea să remaniem cuvintele și ordinea lor prin expresii echivalente. Să se încerce odată operația de substituire. „Vei mai cînta vreodată dulce bucium pentru mine ?". Ni se va concede că această expresie, deși logic și concret echivalentă, nu poate înlocui pe aceea a ver-

Scanned with OKEN Scanner

surilor. Cuvîntul „suna-vei“ are, prin neobișnuitul inversiunii gramaticale, carate rare, un aer indecis între firesc și solemn ; cuvîntul „dulce“ din complexul „dulce corn“ obține, prin sonoritatea sa, el însuși o nuanță de dulceață sufletească ; iar cuvîntul „corn“, scurt și de-o substanță vocalică relativ profundă, are ceva dintr-o melancolie nesentimentală, organic stăpînită, a unui om care nu se complace deloc în prelungirea retorică a stărilor sufletești. Cuvîntul „vreodată“, pus la urmă, sugerează, prin poziția sa în frază chiar, ceva din pierderea contemplativă în timp. Pe urmă întregul acestor două versuri se leagă, definitiv, în sine, ca un monom, pe care nimic nu-l mai poate sparge, ca un monolit fără fisuri și atît de închegat, că pare a rezista în materialitatea sa oricărei chimii adverse. Cuvintele, prin sonoritatea, ritmul, muzicalitatea, prin poziția lor în frază etc. dobîndesc în limbajul poetic virtuți și funcții pe care nu le au ca simple expresii cotidiene. În limbajul poetic cuvintele nu sînt numai expresii, ci sînt corpuri, substanțe, care solicită atenția și ca atare. S-ar zice să stările sufletești exprimate în poezie cîștigă, datorită acestor virtuți actualizate ale cuvintelor, potența unui mister revelat în chip definitiv. Cuvintele limbajului poetic devin deci revelatorii prin însăși substanța lor sonoră și prin structura lor sensibilă, prin articularea și ritmul lor. Ele nu exprimă numai ceva prin conținutul lor conceptual, ci devin revelatorii prin însăși materia, configurația și structura lor materială. Limba poetică nu întrebuințează cuvintele numai pentru darul lor expresiv-conceptual, ci și pentru unele virtuți latente ale lor, pe care tocmai poetul știe să le actualizeze. Aceste virtuți țin de substanța sonoră și ritmică ca atare. Cuvîntul „poetic“ este în materialitatea sa desigur *altceva* decît o stare emotivă sau un gînd, dar el prezintă tocmai în materialitatea sa și ceva *analogic* stării emotive sau gîndului. Limbajul poetic este prin urmare prin latura sa materială, ritmică și sonoră ca atare, ceva „metaforic“. Datorită limbajului poetic, o stare sau o trăire, ca mistere deschise, ne apar

Scanned with OKEN Scanner

dintr-o dată revelate. Încă o dată : limbajul cu adevărat poetic are acest aspect „metaforic", chiar și atunci cînd nu utilizează metafore propriu-zise.

[*Geneza metaforei și sensul culturii*, F.P.L.A., 1937, p. 92—94.]

D. CARACOSTEA

[*STELELE-N CER*]

Dintre poeziile postume, *Stelele-n cer* se încadrează neapărat aici și ca tematică, și ca mijloace de expresie. Este remarcabil că dintre multele poezii rămase manuscrise și tipărite după moartea poetului, îndeosebi aceasta s-a impus nu datorită criticilor, dar printr-un consens al publicului. În ediția Ibrăileanu este pe drept cuvînt alăturată poeziilor recunoscute clasice. (13)

Este aici o formă originală a sentimentului clipelor care trec, trăit nu în planul istoriei, ci într-o largă viziune cosmică. Dar tocmai această poezie a fost aleasă pentru a documenta la Eminescu un lirism desfăcut de arhitectonică, de acea stăpînire a formei care-l caracterizează.

În volumul *Arta și frumosul* (1931), d. T. Vianu, pentru a învedera unele scăderi ale raționalismului maiorescian, face următoarea observație : „Eminescu, pe care și aici îl putem cita, a avut intuiția acestui lirism pur de orice intenție de compoziție. Nu în poemele în care preocuparea retorică de gradație este transparentă, ca de exemplu în *Mortua est !*, ci într-unele din postumele lui, unde în chip atît de ciudat poetul regăsește fără expresă intenție tehnica poeziei populare. Poezia *Stelele-n cer* este deosebit de caracteristică din acest punct de vedere. Primele patru strofe nu înfățișează nici o gradație... Este o serie de imagini independente. A cincea strofă dă poeziei un final în sens de „catastrofă". Dar poezia nu se termină și strofele se continuă în aceeași relativă neatîrnare.

Scanned with OKEN Scanner

Poezia păstrează o puternică unitate de atmosferă, deși nehotărîrea poetului este evidentă." (pag. 176).

Tehnica poeziei poporane și nehotărire de compoziție în această subtilă construcție ritmică ?

Poate că natura sentimentului : viziunea în plan cosmic a veșnicei treceri, poate că aceasta să fi dat impresia de amorf, acoperind evidenta hotărîre de a plăsmui.

Apropierea de tehnica poporană n-ar fi posibilă aici decît prin raportarea la frecventele contaminări întîmplătoare și amorfe ale unor cîntăreți mediocri. Adesea, zisele acestora se pot asemăna unor înseilări de elemente eterogene, nerotunjite. La Eminescu însă o astfel de manieră ar marca într-adevăr o ciudată excepție într-o operă caracterizată tocmai printr-un constant echilibru între spontaneitate și voința de a plăsmui.

De fapt, aceste rezerve ale raționalismului de azi contra raționalismului maiorescian sînt o dovadă mai mult de necesitatea adîncirii structurale a tehnicii poetice, nu în chip cerebral, ci pornind de la o adîncire în esența poeziei.

Să recitească cineva neprevenit *Stelele-n cer*. Este o intuiție cosmică a clipelor care trec fără alt sens decît al trecerii : în cer, pe mări, în văzduh, între vietăți și în viața omenească. Iar în cadrul acesta, cu atît mai viu cade în final dorul de clipa fericită a iubirii. Totul : structura strofelor, măsura versurilor, alegerea și îmbinarea imaginilor și a cuvintelor, în sfîrșit stricta rînduire a motivelor în aparență haotice — totul duce la dorul de a prinde totuși clipa de bucurie. Este o treptată coborîre de la imensitățile lumii la el.

Să învederăm cîteva din valorile formale străbătute de atît farmec învăluitor. De la început, prima strofă deschide un orizont de tainic nemărginit :

Stelele-n cer
Deasupra mărilor
Ard depărtărilor,
Pînă ce pier.

Ca și sentimentul, metrul este antipodul poeziei poporane. Să observe cineva această ritmică măiestrită în spirit clasic. Nu numai ca număr de silabe, dar și ca măsură, primul și ultimul vers al catrenului sînt deosebite de versurile de la mijloc. Te izbește deosebirea dintre silabele finale accentuate ale versurilor mărginașe și silabele vibrînd deschis ale rimelor din versurile de mijloc, accentuate pe antepenultima.

Astfel, versurile mărginașe sînt ca o încadrare de puncte accentuate inițiale și finale pentru fluiditatea exprimată în versurile de mijloc. De aceea și structura eterogenă a versurilor. După cum versurile mărginașe încep și se sfîrșesc cu cîte o silabă accentuată, lăsînd la mijlocul versurilor două silabe neaccentuate, deci mai curgătoare, tot astfel versurile de la mijloc au o mișcare mai rapidă, în concordanță cu silabele de mijloc ale primului și ultimului vers.

Fiecare vers : și cele de la margine, de 4 silabe, și cele de la mijloc, de cîte 6 silabe, au cîte două accente, dar distribuirea acestora dă o schemă deosebită. Transpunînd în terminologie clasică, primul și ultimul vers sînt coriambi : $\underline{/}\ \cup\ \cup\ \underline{/}$; în celelalte măsura predominantă este dactilul, însă cu o variabilitate care ar putea tulbura pe cei ce identifică ritmul cu metrul regulat, dar care aici dă viață caracteristică și încîntă. În versul al doilea din strofele I, II, III, IV, V, dactilul este precedat de un amfibrah $\cup\ \underline{/}\ \cup$, pe cînd în penultima strofă, acea care exprimă apelul la iubire, versul al doilea este alcătuit numai din dactili, iar în ultima strofă ambele versuri de la mijloc sînt numai dactili, ceea ce dă o mișcare mai vie în final, efect secondat, cum vom vedea, și prin așezarea și prin numărul cuvintelor.

Cum vedem, nimic din tehnica poporană într-această măiestrită structură ritmică, singura care putea da expresie sentimentului acela de trecere a timpului.

Paralel cu această structură, observați alegerea cuvintelor : în primele 6 strofe, tocmai versurile mai lungi, cele de la mijloc, au și cuvintele cele mai lungi, cu disparente excepții, șiruri alcătuite din cîte două cuvinte : *deasupra mărilor / ard depărtărilor ; clătind catargele, /*

Scanned with OKEN Scanner

tremură largele ; plutind pe marile / și mișcătoarele ; apucă-ntinsele / și necuprinsele ; și-a lor întrecere, / veșnică trecere ; astfel viețiile / și tinerețile. Și numai cînd de la contemplare trece la accente mai vii personale, versurile de la mijlocul strofei își sporesc numărul cuvintelor paralel cu un spor de mișcare spre accentul final.

Nu numai lungimea cuvintelor, dar și natura și forma lor sînt sugestive : în toate, pluralul sau, acolo unde nu este pluralul, substantivele abstracte ca *întrecere, trecere ;* aceasta pînă la accentele de chemare din ultimele două strofe. La rîndul ei, această frecvență a pluralelor este în strînsă legătură cu ritmica. Eminescu și-a dat seama că limba noastră, fiind caracterizată prin postpunerea articolului, aceasta dă, mai ales în final, posibilități de versificare proprii, pe care altă limbă nu le-ar putea realiza. Într-o altă poezie publicată postum, Eminescu a mers și mai departe în direcția aceasta.

În strîns raport cu impresia generală este și legătura cuvintelor. Relevez acele sugestive legături prin și la începutul versurilor : *și mișcătoarele ; și necuprinsele ; și tinerețile,* toate la începutul versului al treilea, ceea ce sporește impresia continuei treceri. Singurul substantiv repetat în întreaga poezie : *clipele-clipa,* este și acela care stă în inima sentimentului acesta al timpului fugar.

Mai relevez măiestrita așezare a cuvintelor. Subiectul primei strofe : *stelele* stă la începutul strofei. Subiectul celei de a doua strofe stă, cu atributul lui, la sfîrșitul ei : *vase de lemn.* Printr-această opoziție de așezare imensitatea viziunii spațiale iese sporită.

Pînă și cele mai mărunte amănunte, efectele acustice sînt străbătute de această largă viziune cosmică și de un sufletesc în concordanță cu sentimentul arătat. Iată, de pildă, structura fonetică a primei strofe. În primul vers, *stelele-n* cer, o singură vocală care se repetă pe timbrul luminos, însă nu ascuțit, ca tot atîtea licăriri multiplicate în nemărginiri. Paralel cu aceasta observi tremurarea specială pe care o dă frecvența licvidelor, cei doi *-l* și *-r* final. Și această vibrație a sonantei finale se repetă în toate rimele strofei : *cer, mărilor, depărtărilor, pier.* Este

și pe calea aceasta ceva ca o multiplicare a licăririlor în depărtări. Greu vei găsi la Eminescu pereche a acestui efect, o structură ritmică a unei strofe în care fiecare vers să se încheie cu vibrantul *r* final. Iar între asonanța celor trei *e* din versul inițial și rima *pier*, care încheie strofa, observați contrastul vocalelor accentuate întunecate de la mijlocul strofei, totalizat și în contrastul din ultimul vers : *pînă ce pier*.

Vocalizarea această măiestrită apare și în alte strofe. Relevez pe cea din strofa a treia :

Stol de cocori
Apucă-ntinsele
Și necuprinsele
Drumuri de nori.

Cu un efect nou, cerut de momentul diferit, este aici ceva analog cu ceea ce am relevat în prima strofă. După cum acolo versul întîi înfățișa o continuă asonanță în *e*, tot astfel aici avem o întreită asonanță în *o*. Și paralel cu aceasta versul al patrulea este alcătuit numai din vocale accentuate închise, pe cînd în cele două versuri de la mijloc predomină vocalele deschise, dominate de cea mai deschisă, *i*, care iese cu atît mai în relief, cu cît are o durată prelungită prin grupul de consonante, nazala *n* urmată de *s* : *întinsele și necuprinsele*.

Toate cuvintele lungi de cinci silabe, care cad la sfîrșitul celui de al treilea vers din strofele amintite : *depărtărilor, mișcătoarele, necuprinsele,* nu au un accent secundar. Aceasta este în concordanță de efect cu întreaga ritmică a poeziei. Un accent secundar ar fi introdus în mișcarea ritmului ceva retardar, ceea ce ar fi stînjenit impresia de neîntreruptă trecere, pe care vrea s-o sugereze oda aceasta prin predominarea dactilului. De altă parte, cuvintele cu un număr mai mic de silabe, înainte de trecerea la coriamb, ar fi avut un efect de prea rapidă mișcare, ceea ce în prima parte a poeziei ar fi introdus un ritm săltăreț în discordanță cu nota de melancolie. În schimb, multiplicarea cuvintelor apare în ultimele două strofe, unde nu mai poate influența tonul

Scanned with OKEN Scanner

de sentiment, ci exprimă numai o vibrațiune personală mai vie a odei.

Nu Eminescu este cel dintîi care la noi a prins valoarea dactilului pentru a exprima o mișcare. Bolintineanu, de pildă, în *Mihnea și baba,* a scos efecte remarcabile. Ele pot fi urmărite pînă la poeți mai recenți, la Duiliu Zamfirescu, bunăoară, care în *Fluture* din *Poezii nouă,* plecînd de la mișcarea pe care o sugerează însuși cuvîntul din titlu, repetat de trei ori în primul vers, a grupat în jurul lui, ca în jurul unui cuvînt generator de armonie, cinci catrene cu primele trei versuri de cîte 9 silabe, anume pentru a măsura trei dactili, încheind fiecare strofă printr-un vers de 6 silabe, anume pentru a cuprinde o clauzulă a doi dactili.

Dar dacă în poezia nouă s-ar putea aduce destule exemple pentru valoarea dactilului ca expresie a mișcării, creațiunea ritmică proprie a lui Eminescu în *Stelele-n cer* este nu numai încadrarea dactililor în coriambi, care prin accentuarea primei și ultimei silabe reliefează mișcarea, dar și bemolizarea acesteia, ca pentru ceva însemnat care trece lent și melancolic. Acest efect îl obține prin lipsa de accente secundare pe cuvinte lungi, unele din cinci silabe, așezate înaintea coriambilor din clauzulă, și prin introducerea unor amfibrahi în cuprinsul versurilor dactilice. Astfel încadrat, dactilul săltăreț devine un mijloc pentru a exprima mișcarea, dar totodată și sentimentul melancolic al trecerii, potrivit odei elegiace.

Această construcție ritmică te duce către măsurile eterogene proprii unor tipuri de odă, prin care literaturile moderne au încercat să ducă mai departe varietatea horațiană. Influența lui Platen este de netăgăduit. Nu direct, prin Horațiu, ci prin această filieră, dar mai ales prin cea arătată, a lui Rötscher, trebuie să privim însemnatele sforțări ale lui Eminescu de a împămînteni la noi o ritmică în măsură antică pentru oda elegiacă.

Structura ritmică arată pînă la evidență ce eronat este să vezi în această odă spirit poporan. Iar dacă prin

Scanned with OKEN Scanner

„tehnica poeziei poporane“ s-ar înțelege o înșeilare de contaminări de imagini independente sau în „relativă neatîrnare“, provenită din „nehotărîrea poetului“, deci „un lirism pur de orice intenție de compoziție“, revin la următoarea constatare : arătata simetrie a versurilor alcătuite din cîte două cuvinte încetează în strofa a șaptea, acolo anume unde se face tranziția la dorul lui de iubire și unde apare pentru prima oară cuvîntul *clipă* :

Orice noroc
Și-ntinde-aripele
Gonit de clipele
Stării pe loc.

Iar o dată cu afirmarea setei lui de iubire, în strofa a opta, numărul cuvintelor sporește față de toate strofele anterioare, ceea ce accelerează mișcarea și crește căldura, marcînd trecerea de la contemplarea cosmică la setea personală de a trăi :

Pînă nu mor,
Pleacă-te îngere
La trista-mi plîngere
Plină de-amor.

Ce păcat că această strofă n-a avut parte de mai multă rotunjire ! Este sigura pată din toată oda, deși puțin i-ar fi lipsit să aibă o expresie aleasă ! Să fie oare o întîmplare că tocmai aici constatăm un minus de plăsmuire ? Nu este prima dată cînd tocmai trecerea de la contemplare la exprimarea oarecum egoistă a propriului pas solicită mai puțin toată încordarea de a plăsmui.

Cît privește însă construcția întregului, accentele strofei cad exact la locul lor. Și observ că, în crescendo, acel spor de cuvinte constatat aici, menit să exprime mai rapid și mai cald îndemnul la iubire, nu se oprește la strofa aceasta, căci culminează în strofa ultimă, care are și cel mai mare număr de cuvinte din întreaga odă. Aceasta, paralel cu accentuarea unei mai calde izbucniri și în opoziție cu contemplarea cosmică anterioară :

Scanned with OKEN Scanner

Nu e păcat
Ca să se lepede
Clipa cea repede
Ce ni s-a dat?

Cineva ar putea obiecta că sporul de cuvinte este o întîmplare, iar relevarea lui o simplă operațiune cerebrală obținută statistic. Obiecțiunea ar fi întemeiată dacă cele relevate n-ar fi echivalentul unei adevărate trăiri. Dar strînsa legătură dintre ritmica întregului și acest aspect obiectiv, de altă parte, consonanța dintre toate fazele mișcării și concepție vădesc aici o structură indisolubiluă. Într-adevăr, concordanța dintre toate elementele arătate: metru, rimă, structura strofelor, alegerea, așezarea și numărul cuvintelor, toate acestea ducînd la aceeași vibrațiune a propriei clipe, încadrată în cosmos și scandată elegiac, relevează o lume proprie nu analitic, ci prin adîncirea în esența poeziei.

În ansamblul acesta, stelele care ard depărtărilor, catargele plutitoare pe mări, stolul de cocori duși pe drumul norilor, florile de crîng sînt tot atîtea simboluri pentru trecerea neoprită a timpului măsurat de *clipă*. Iar apelul la iubire d-abia în cadrul acesta și la locul arătat își capătă tot înțelesul nostalgic. Este una din cele mai originale expresii ritmice ale aspirației către fericire, izvorîtă din sentimentul trecerii universale.

Avem deci toate elementele pentru a ne fixa și aici cu privire la tipul de formă eminesciană. Afirmarea că poezia ar fi alcătuită din strofe de „relativă neatîrnare", care ar vădi „nehotărîrea poetului", este astfel înlăturată prin stricta compoziție. Începînd cu arătata invocare a stelelor, poezia se coboară treptat la trecerea vietăților în aer și apoi pe pămînt, unde pînă la *viețile și tinerețile* noastre, toate trec și se stîng... Și numai după aceasta, în final, nostalgia după fericirea clipei trecătoare.

În această poezie, care n-a primit ultima rotunjire, pot fi deci relevate, cum am arătat, scăderi, dar o construcție amorfă, nu. Iar dacă ar mai rămînea vreo îndoială, să încerce cineva să inverseze ordinea unei singure strofe. Absoluta imposibilitate de a clinti ceva

Scanned with OKEN Scanner

în ordinea aceasta învederează că sub nici un aspect nu putem atribui lui Eminescu un lirism de nehotărîre formală, nici chiar în astfel de poezii, unde sentimentul timpului ducea în chip firesc la o largă asociație de simboluri.

DINTRE SUTE DE CATARGE

Ca și *Stelele-n cer*, poezia *Dintre sute de catarge*, publicată ca postumă, a intrat repede în circulație prin farmecul ei muzical. Este caracterizată și ea printr-acel sentiment al trecerii, prin care toate par mînate de o putere mai presus de noi. Privind atît soarta lui de poet, cît și pe aceea a lumii, deasupra tuturor pare că se desprind cuvintele acestea, *vînturile, valurile*. Ele se repetă ca refren în cele patru catrene și sînt sugestive prin aliterația consonantelor inițiale *v*, prin aliterațiunile și asonanțele celor cinci sunete de la sfîrșit, prin opoziția dintre vocala accentuată întunecoasă *î*, opoziție care a fost utilizată pentru aceste efecte acustice mai ales în strofa ultimă. Încărcate de acest înțeles, cuvintele acestea au fost, desigur, și obsesie acustică generatoare a armoniei întregului.

Accentul ambelor cuvinte stă pe prima silabă, după care urmează trei silabe neaccentuate, tip frecvent la noi, dar fără pereche în celelalte limbi romanice și în toată sfera germanică. În poezia poporană, astfel de rime ar avea un accent secundar pe penultimă. Aici însă, ca și în vorbirea curentă, nu stă decît un viu accent dinamic pe silaba inițială. Prin acest accent inițial cuvintele generatoare se alătură posibilităților de măsură trohaică, ce se impune astfel ca măsura poeziei.

După cum am arătat, pentru că metricienii noștri și-au alcătuit părerile pornind nu de la analiza propriei limbi, ci de la modele străine, tocmai valoarea posibilităților noastre proprii a fost mai tîrziu recunoscută. Astfel, I. H. Rădulescu, care pînă în vremea lui Eminescu a reprezentat cea mai de seamă încercare teoretică asupra metricii noastre, ocupîndu-se de tipurile rimei potrivit ac-

Scanned with OKEN Scanner

centelor, recunoaște, după modelul italian, valoarea rimelor accentuate pe ultimă, penultimă și antepenultimă, însă are rezerve cu privire la categoria rimelor de care ne ocupăm : *vînturile, valurile.* „Limba română, zice Heliade, are vorbe intonate pînă la a treia silabă înainte de ultima, ca la *oamenilor, tunetele, marginile, dîndu-mi-se* etc. Acestea pot forma cezura sau încheia jumătate de vers. A-și face însă un poet printr-însele rimele sale este nu numai foarte dificil, ci și foarte monoton.“ *(Curs întregu de poesie generale,* v. I, 1868, p. LXIX). Firește, pentru astfel de rime Heliade nu mai găsea modele în metrica italiană. În latină cuvintele cu accentul pe silaba a patra de la urmă nu există. Dar faptul că limba noastră este caracterizată prin așezarea enclitică a articolului și a pronumelui (exemplele lui Heliade sînt toate de această categorie) arată că în structura ei ritmică intră într-o largă măsură posibilitățile de rimă cărora el le nega valoarea.

Și în direcțiunea aceasta Eminescu ajunge la armonii noi, ducînd mai departe posibilitățile proprii ritmicii românești. Am arătat ce efecte știe să scoată el în *Stelele-n cer* din acea opoziție dintre rimele închise, masculine, ale coriambului și rimele de la mijlocul strofei cu silaba deschisă, accentuată pe antepenultima. Ceva analog se întîmplă în *Dintre sute de catarge,* unde însă merge mai departe. Aici catrenul avînd rimele încrucișate și troheul versurilor neperechi fiind o măsură deschisă, opoziția dintre închis și deschis are o formă specială : provine din prelungirea excepțională a rimelor perechi, care au o valoare sporită, fiind și rimele care încheie strofa. Astfel creează Eminescu pentru un alt conținut al sentimentului trecerii o formă ritmică proprie.

Grupate în jurul refrenului, strofele ar părea poate monotone, așa cum credea Heliade, dacă alegerea și așezarea cuvintelor, precum și construcția frazelor n-ar aduce diversitatea necesară. Toate versurile sînt octosilabe. Dar, ca și în *Stelele-n cer,* acele cu rime mai prelungite cuprind mai puține cuvinte. Excepție face numai strofa ultimă, în care primele trei versuri au cîte patru cuvinte. Dar după această rînduită acumulare, cu atît mai expresiv cade tonalizarea din cuvintele refrenului.

Scanned with OKEN Scanner

Paralel cu această distribuție a cuvintelor lungi și scurte, este de observat simetria sintactică a strofelor. Și în privința aceasta ultima strofă are o fizionomie aparte. Afară de ea, celelalte înfățișează în primele două versuri pregătirea unei propoziții secundare pentru principala din două versuri. O simetrie există și în ultima strofă, căci și aici ultimele două versuri alcătuiesc o principală. Dar, spre deosebire de restul strofelor, în primele două versuri se găsesc două propoziții, dintre care prima este principală. Această dublare a principalelor dă mișcare mai vie ultimei strofe.

În diversitatea arătată o constantă a simetriei este și numărul cuvintelor : fiecare strofă cuprinde exact patrusprezece cuvinte. Arătata varietate în distribuția lor, care nu se putea face decît în primele trei versuri, are la rîndul ei o constantă : versul al treilea cuprinde cele mai multe cuvinte, așa încît, prin contrast, refrenul iese mai în relief. Cum am amintit, singură strofa ultimă are în toate versurile care preced refrenul un număr egal de cuvinte, ceea ce în final reliefează refrenul față de întregul conținut.

Această măiestrită împletire a simetricului cu variabilul poate să fie descifrată și din tonul fiecărei strofe. Primele două strofe au un ton interogativ, iar ultimele unul exclamativ. S-ar zice ceva mecanic. Dar în cadrul celor arătate observați acum diversitatea în tonul și gradația strofelor :

Dintre sute de catarge
Care lasă malurile,
Cîte oare le vor sparge
Vînturile, valurile ?

Accentul stă pe versul al treilea, și anume pe primul și ultimul cuvînt. Aici întrebarea *oare* păstrează un ton subordonat, pe cînd în strofa următoare, căzînd la sfîrșitul versului, domină :

Dintre păsări călătoare
Ce străbat pămînturile,
Cîte-o să le-nece oare
Valurile, vînturile ?

Scanned with OKEN Scanner

Această sporită accentuare a interogației dobîndește cu atît mai mult relief, cu cît întregul vers are mai mult corp decît toate celelalte, cuprinzînd cel mai mare număr de cuvinte din întreaga poezie.

Dacă prima strofă sugera veșnica trecere prin simboluri pentru nemărginirea mării și a văzduhului : *sute de catarge, păsări călătoare,* strofa a treia părăsește simbolurile, privind valorile omenești sub cele două aspecte contrastante ale vieții : clipa și năzuința spre veșnicie :

De-i goni fie norocul,
Fie idealurile,
Te urmează în tot locul
Vînturile, valurile.

Reținem această opoziție între *noroc* și *idealuri,* accentul întregii strofe stînd pe acest cuvînt. Nu este o întîmplare că anume acest cuvînt este și acela care are cel mai mare număr de silabe din întreaga poezie. Precedat numai de repetatul *fie,* el alcătuiește întregul vers. În sublinierea aceasta stă dominanta poeziei, căci strofa ultimă este ca o clauzulă care urmează accentului dureros pus pe *idealurile.* Chiar și în cuprinsul strofei penultime după el urmează o coborîre de ton, ca după o condițională.

În opoziție cu aceasta, ultimă strofă, cu cele două principale, este ca o dezlegare a încordării, o prelungire îndurerată a înțelesului. Dacă mai există un crescendo, el nu mai stă în accentul afectiv, ci în răsunetul de înțeles secondat de o pronunțare mai lentă, accentul strofei ultime cade în versul al treilea pe emistihul *zboară veșnic,* după care urmează destinderea finală : *îngînîndu-l vînturile, valurile.* Relieful de îndurerat înțeles al strofei ultime se vădește și printr-un tempo deosebit, care vine dintr-acel legato, „enjambement", cum zic francezii, care

Scanned with OKEN Scanner

unește pe un ritm lent versul întîi de al doilea și sfîrșitul versului al treilea de versul ultim.

Pînă și refrenul are de fiecare dată o diversitate de ton vădită și prin simetrica varietate a așezării cuvintelor : *vînturile, valurile* în strofele neperechi, *valurile, vînturile,* în strofele perechi. Această deosebită așezare dă prilej de a scoate în final un deosebit efect acustic, în concordanță cu întreaga structură a bucății. Am observat că în refren era o opoziție de valori fonetice între vocalele accentuate ale cuvintelor. Inversînd în ultima strofă așezarea acestor cuvinte, *vînturile* devine generator al întregului sistem de rime :

Ne-nțeles rămîne gîndul
Ce-ți străbate cîmpurile :
Zboară vecinic, îngînîndu-l
Valurile, vînturile !

Și în strofa a doua apare rima *vînturile,* dar acolo ea atrage după sine numai rima pereche corespunzătoare, pe cînd în ultima strofă toate rimele sînt caracterizate nu numai prin vocala întunecoasă *î* accentuat, dar și printr-alte elemente comune. În toate aceste rime silaba cu vocala accentuată *î* se încheie cu nazala *n,* iar silaba următoare este pretutindeni alcătuită din dentala *d* sau *t,* urmată de vocala *u,* iar restul consoanelor înfățișează simetric o alternanță de licvide : *-l* în versurile neperechi și *r* urmat în silaba ultimă de *l* în versurile perechi. Cum vedem, un măiestrit sistem de asonanțe, aliterațiuni și corespondențe de sunete înrudite, care leagă strîns rimele, lăsîndu-le totuși destulă individualitate și o necesară varietate.

În această structură emistihurile secunde fiind în întregime umbrite, contrastează cu emistihurile prime vocalizate toate în silabele accentuate, astfel încît să nu

aibă nici o sonantă întunecoasă. Această umbrire contrastantă a tuturor emistihurilor secunde sporește expresia de durere, care străbate întreaga strofă finală : durerea că toate trec cu putere elementară.

În fața clipelor care trec, am mai întîlnit acest răsunet și în *s-a stins* din *Veneția* și, în cadru cosmic, în acel *trec* și *se sting*, din *Stelele-n cer*. Este una din constantele eminesciene. Dar dacă [în] această poezie vibra pe lîngă durere și dorul clipei de fericire, în *Dintre sute de catarge* durerea sporește prin contrastul de valori : *idealurile* și *cînturile*, de o parte, *valuri, vînturi*, de alta.

Opoziția aceasta este una din formele stilistice ale dominantei eminesciene : de o parte, un elan al vieții sau o valoare supremă a conștiinței, de altă parte, durerea de a te vedea mărginit prin desfășurarea unor eterogene puteri elementare. Limitîndu-ne la sentimentul timpului, am constatat că motivele urmărite se reduc la acest acord fundamental. Astfel, opoziția de imagini *tinerețe-bătrînețe* din *Noaptea*, cu accentele : „O, dezmiardă pîn-ce fruntea-mi este netedă și lină" ; ciuda că vremea nu se oprește asupra idilei din *Singurătate*, durerea din *Departe sunt de tine* că clipa fericirii e pentru totdeauna apusă ; scuturarea liliecilor în chiar clipa jurămintelor eterne din *Cînd amintirile ;* răsunetele în formă populară și cultă a motivului naturii veșnice, pe cînd omul e schimbător ; viziunea trecerii universale din *Stelele-n cer ;* desfacerea de vremelnic din *Glossă ;* aspirația spre eternitate din *Odă (în metru antic) ;* în sfîrșit, în *Dintre sute de catarge*, opoziția dintre *idealurile și cînturile*, de o parte, și *valurile, vînturile*, de alta, toate acestea sînt forme felurite pe care le ia sentimentul timpului. La acestea s-ar mai putea adăuga altele, tot atîtea fețe ale aceleiași forme interne : conștiința care suferă și ar vrea să se izbăvească de apăsarea forțelor oarbe, care duc totul fără noi și împotriva noastră.

Dar într-această necontenită ciocnire dureroasă între *idealuri*, de o parte, și *valuri*, de alta, care dă atît dramatism liricii lui, nu s-a înălțat el oare și pe o treaptă care însemnează smulgerea din vremelnic, nu prin resemnare, dar prin definitiva afirmare a unei supreme valori ?

Răspunsul la această întrebare nu-l putem avea decît adîncind nu ideologic, ci stilistic creațiunea dominantă [*Luceafărul*].

[*Arta cuvîntului la Eminescu*, București, Institutul de istorie literară și folclor, 1938. Reprodus din : *Studii eminesciene*, Editura Minerva, București, 1975, p. 319—324 și p. 329—333.]

MIRCEA ELIADE

INSULA LUI EUTHANASIUS

Scrisoarea bătrînului sihastru, cu care începe capitolul III din *Cezara*, cuprinde, fără îndoială, cea mai desăvîrșită viziune paradiziacă din literatura românească. „Lumea mea este o vale, înconjurată din toate părțile de stînci nepătrunse, care stau ca un zid dinspre mare, astfel încît suflet de om nu poate ști acest rai pămîntesc, unde trăiesc eu. Un singur loc de intrare este — o stîncă mișcătoare ce acoperă măiestru gura unei peșteri, care duce pînă înăuntrul insulei. Astfel, cine nu pătrunde prin acea peșteră, crede că această insulă este o grămadă de stînci sterpe înălțate în mare, fără vegetație și fără viață. Dar cum este inima ? De jur împrejur stau stîncile uriești de granit ca niște păzitori negri, pe cînd valea insulei, adîncă și desigur sub oglinda mării, e acoperită de

znopuri de flori, de viţe sălbatice, de ierburi înalte şi mirositoare, în care coasa n-a intrat niciodată. Şi deasupra păturii afînate de lume vegetală se mişcă o lume întreagă de animale. Mii de albine... bondari îmbrăcaţi în catifea, fluturi albaştri... În mijlocul văii e un lac în care curg patru izvoare... În mijlocul acestui lac, care apare negru de oglindirea stuhului, ierbăriei şi a răchitelor din jurul lui, este o nouă insulă mică cu o dumbravă de portocale. În acea dumbravă este peştera, ce am prefăcut-o în casă, şi prisaca mea. Toată această insulă este o florărie sădită de mine anume pentru albine...“

Cercetătorii operei lui Mihai Eminescu, şi îndeosebi d. G. Călinescu, au subliniat în repetate rînduri sensul şi valoarea edenică a insulei descoperită de Euthanasius. Lăsînd la o parte aspectul luxuriant al insulei, se găsesc în descrierea călugărului elemente categoric paradiziace ; cum ar fi, bunăoară, cele „patru izvoare“ — reminiscenţă a celor patru fluvii ale Raiului *(Facerea,* 2, 10), — şi „florăria“ din insula cea mică, replică a „grădinii“ din mijlocul Paradisului. De altfel, Euthanasius, cu tot panteismul lui, nu se depărtează prea mult de tradiţia iudeo-creştină a Raiului ; *Eden* poate fi tradus şi ca substantiv, însemnînd „plăcere, deliciu“, iar în Vulgata găsim chiar expresia *paradisum voluptatis.*

Firește, nu ne gîndim să sugerăm o eventuală „sursă“ a lui Eminescu. D. G. Călinescu a arătat cu o îndestulătoare competenţă ineficienţa unei exagerate cercetări de „izvoare şi influenţe“ *(Opera lui Mihai Eminescu,* vol. V.). Chiar în legătură cu insula lui Euthanasius, d. Călinescu a amintit cîteva analogii din literatura romantică (vol. V, p. 316 sq.), menţionînd, nu fără oarecare ironie, şi un text din *Suttanipāta,* în care Nirvana este asemănată unei insule. (Un „sursier“ impenetrabil la orice fel de ironie ar putea obiecta că acest din urmă „izvor“ nu putea fi accesibil lui Eminescu. Din chiar versiunea italiană a lui Pavolini, pe care o foloseşte, d. Călinescu ştie că *Suttanipāta* a fost pentru întîia dată tradusă în englezeşte în 1881, iar în nemţeşte în 1889. Asta nu înseamnă — ar putea continua un „sursier“ — că Emi-

nescu n-a cunoscut o altă „insulă“ mitică indiană, de astă dată o insulă care prezintă oarecare analogii cu cea descoperită de Euthanasius ; și anume, lacul *Anavatapa* și insula *Svetadvipa*, respectiv din tradiția hindusă și budhistă. Despre aceste insule paradiziace și despre eventuala lor origine creștină, s-a ocupat Weber între 1860—1874, în mai multe memorii. Trecînd în revistă, *Opera lui M. E.*, vol. II, p. 80 sq., lucrările indianistice pe care ar fi putut să le cunoască poetul, d. Călinescu crede că istoria literaturii indiene a lui Weber, publicată în 1852, a fost consultată de Eminescu. N-ar fi deci exclus ca poetul să fi cercetat și alte scrieri ale lui Weber — cel mai renumit indianist al epocii —, din care să fi aflat de insulele paradiziace. Ne grăbim să adăugăm totuși că, în ceea ce ne privește, această eventuală obiecție a „sursierului“ ni se pare nesemnificativă, chiar dacă ar fi întemeiată).

Este deci de un interes mediocru „sursa“ lui Eminescu dacă, în cazul nostru, va fi avut vreuna. Insula lui Euthanasius prezintă însă un interes maxim pentru înțelegerea poetului. Ea nu are deloc un rol întîmplător în istoria pasiunii lui Ieronim și a Cezarei. S-ar putea spune, dimpotrivă, că reprezintă adevăratul centru al povestirii ; nu numai pentru că face posibilă întîlnirea finală între îndrăgostiți, dar mai ales pentru că magia insulei, ea singură, rezolvă drama personajelor. Ieronim nu izbutește să se îndrăgostească de Cezara decît după ce o contemplă nudă, pe malul lacului din insulă. Nuditatea aceasta nu are nimic licențios ; ea păstrează, în proza lui Eminescu, sensul originar, metafizic, de „dezbrăcare de orice formă“, reîntoarcere la primordial, la preformal. De *această* Cezara se îndrăgostește Ieronim. Repetatele lui întîlniri în „cetate“, cu toată pasiunea dezlănțuită a fecioarei, nu izbutiseră să topească rezerva, placiditatea, melancolica șovăire a lui Ieronim. *Insula*, însă, participă la altă geografie ; mitică, nu reală. Aici Ieronim regăsește starea edenică. „Adesea, în nopțile calde se culca gol pe malurile lacului, acoperit numai cu o pînză de in, și atunci natura întreagă, murmurul izvoarelor albe,

vuirea mării, măreția nopții îl adînceau într-un somn atît de tare și fericit, în care trăia doar ca o plantă, fără durere, fără vis, fără dorință.“ În această insulă paradiziacă este posibilă întîlnirea și dragostea adamică a celor doi tineri.

De altfel, chiar din descrierea lui Eminescu, insula lui Euthanasius ne apare miraculoasă. Nu prea depărtată de mal, ea este totuși pustie. Anevoie de crezut că alți cercetători nu vor fi descoperit, înainte de Eutnanasius, peștera și mica deschizătură care conducea înlăuntrul insulei. Cezara izbutește să pătrundă acolo cu destulă ușurință. Este deci un tărîm accesibil *anumitor* oameni ; celor cari tind cu întreaga lor ființă către realitatea și beatitudinea „începutului“, a stării primordiale. Insulă paradiziacă, participînd la o geografie mitică, ea poate fi, în același timp, o insulă a morții, asemenea acelor „insule ale fericiților“ din Antichitate, în care locuiau anumiți eroi precum Peleu, Cadmus, Ahile. În „insulele fericiților“ sau insula Leuké, eroii erau adesea întovărășiți de femei pe care voința zeilor le răpise morții prin descompunere ; așa, Ahile avea de soție pe Medeea sau pe Iphigenia sau Elena. Evident, este vorba aici tot de o reprezentare a morții ; căci de multe ori „insulele fericiților“ erau localizate în mările Extremului Occident, acolo unde (după tradițiile egiptene, celtice, elenistice) se îndreptau sufletele morților „glorioși“ (eroi, aristocrați, inițiați etc.). În orice caz însă, „insulele fericiților“ nu sînt accesibile oricărui suflet muritor. În ele pătrund numai aleșii, în timp ce sufletele celorlalți se prefac în umbre fără memorie, forme larvare, fumurii, însetate de sînge.

Ambivalența insulei lui Euthanasius nu trebuie să nedumerească. Este un tărîm paradiziac, calitativ deosebit de zona înconjurătoare, în care beatitudinea vieții adamice nu exclude beatitudinea „morții frumoase“ ; și una, și alta sînt stări în care condiția umană — drama, durerea, devenirea — a fost suspendată. Simetria este de altfel pusă în evidență chiar de poet. Cadavrul gol al pustnicului Euthanasius stă îngropat sub cascada unui pîrîu. „Liane și flori de apă să înconjoare cu vegetația

Scanned with OKEN Scanner

lor corpul meu și să-mi strățese părul și barba cu firele lor... Rîul curgînd în veci proaspăt să mă dizolve și să mă unească cu întregul naturii, *dar să mă ferească de putrejune* (sublinierea e a noastră, n.b.). Astfel cadavrul meu va sta ani întregi sub torentul curgător, ca un bătrîn rege din basme, adormit de sute de ani într-o insulă fermecată.“ Repulsia față de descompunere, pe care o mărturisește atît de categoric Euthanasius, răspunde întocmai repulsiei față de formele larvare pe care o trădează spiritul eroic și aristocratic elen : „fericiții“ din insule își păstrau acolo — în ceea ce pentru oameni putea însemna „moarte“ — personalitatea, forma, memoria. Nuditatea descoperită de Cezara și Ieronim în insulă reprezintă tocmai o stare ambiguă, de viață plenară și, în același timp, de moarte simbolică. (Pentru că morții se îngroapă *goi*, și cadavrul dobîndește o soartă agricolă, devenind sămînță.) Cei doi tineri izbutesc să trăiască adamic pentru că au renunțat la orice „formă“ omenească, s-au dezgolit complet, au depășit condiția umană pătrunzînd într-o zonă sacră, adică *reală* spre deosebire de spațiul înconjurător, „profan“, măcinat de veșnica devenire și surpat de iluzii, dureri și zădărnicii...

Insula lui Euthanasius nu este un „motiv“ izolat în creația poetului. D. Călinescu a comentat frecvența insulelor și mediilor oceanice în toată opera lui Eminescu. În poezia *Vis*, întîlnim o insulă cu „negre, sfinte bolți“ *(Opera lui M. E.*, IV, p. 18—19). În [*Avatarii Faraonului Tlà*], eroul coboară spre un lac în mijlocul căruia „se desemnau formele negre și fantastice ale unei insule acoperite de o dumbravă...“ *(ibid.*, p. 40.) *Făt-Frumos din lacrimă* cuprindea de asemenea o insulă cu dom. „Luna răsărise dintre munți și se oglindea într-un lac mare și limpede, ca seninul cerului. În fundul lui, se vedea sclipind, de limpede ce era, un nisip de aur ; iar în mijlocul lui, pe o insulă de smarald înconjurat de un crîng de arbori verzi și stufoși, se ridica un mîndru palat de o marmură ca laptele, lucie și albă...“ *(ibid.*, p. 51.) În poemul *Mureșan* se întîlnesc „insule bogate“, „insule mîndre și dumbrave pline“, „insulele sfinte“ prin care „străbat cîntări ferice“ etc. *(ibid.*, p. 53.) Aceleași „insule

Scanned with OKEN Scanner

bogate cu mari grădini de laur“ în *Povestea Magului* (p. 56).

Evident, așa cum observă și d. Călinescu (p. 57 sq), prezența aproape obsedantă a insulelor paradiziace din opera lui Eminescu trebuie pusă în legătură cu elementele oceanice. Pe bună dreptate, emeritul critic vorbește despre „aspirațiunea neptunică“ a poetului. *Mai am un singur dor*, cu numeroasele sale variante, face parte dintr-o bogată producție poetică de inspirație maritimă :

O mare, mare înghețată, cum nu sînt
De tine-aproape să mă-nec în tine !
Tu mi-ai deschide a tale porți albastre,
Ai răcori durerea-mi înfocată
Cu roua ta eternă. Mi-ai deschide
A tale albastre hale și măreție,
Pe scări de valuri coborînd în ele
Aș saluta cu aspra mea cîntare
Pe zeii vechi și mîndri ai Valhallei.
(p. 59),

Elementele acvatice din *Luceafărul* sînt bine cunoscute :

...Și s-arunca fulgerător,
Se cufunda în mare...

Colo-n palate de mărgean
Te-oi duce veacuri multe,
Și toată lumea-n ocean
De tine o s-asculte.

În poemul *Fata din grădina de aur* (Călinescu, *op. cit.*, IV, p. 61), zmeul își îmbie iubita :

O vin cu mine, scumpă,-n fundul mării...
...Vei fi Oceanului monarhul pal...

Aceeași chemare în alte poeme :

O, vin pe marea ce-o cuprinde
Un cer înalt de stele plin... ;

Scanned with OKEN Scanner

În fereastra despre mare
Stă copila cea de crai...
Fundul mării, fundul mării
Fură chipul ei bălai... ;

Adîncă mare sub a lunei față...
Indiferentă, solitară — mare !...

Citatele pot fi cu ușurință înmulțite. Urmărind configurația „cadrului psihic“ al operei lui Eminescu, d. G. Călinescu n-a șovăit să acorde elementului acvatic o importanță capitală, în măsură să explice în bună parte intuițiile mitice ale poetului. „Avem de a face cu o gîndire cosmogonică. Atunci cînd poetul filozofează, apa ia înțelesul nutrit de mitologie al materei primare din care ies și în care se revarsă toate. Cînd însă imaginile sînt reflexe și în legătură cu un sentiment de regresiune, atunci poetul, care nu văzuse în tinerețe marea, presimte în elementul acvatic, asociat adesea cu întunericul, o întîie treaptă de îngustare a conștiinței cosmice și de topire în neant. De nu vor fi amintiri de naștere în sens fiziologic, apele eminesciene sînt însă hotărît în ordinea universală, cosmogonică, imaginea tipică a Nimicului“ (p. 55). Iar mai departe, după ce a citat și interpretat atîtea texte, d. Călinescu se crede îndreptățit să formuleze următoarea afirmație sintetică : „Eminescu e stăpînit de imaginea fundamentală a nașterii, de simțul cosmogonic, trăit ca geneză sau ca extincție și simbolizat mai ales în elementul neptunic“ (p. 70).

Într-adevăr, asemenea „obsesii“ nu sînt întîmplătoare în opera unui mare poet. S-ar putea spune că elementele oceanice și nostalgia insulei paradiziace aparțin în general romanticilor ; căci romantismul a „descoperit“ oceanul, a fost sensibil la magia lui, i-a interpretat simbolismul. Dar observația aceasta nu infirmă rezultatele d-lui Călinescu. Romantismul în întregimea lui reprezintă nostalgia după „începuturi“ ; matca primordială, abisul, noaptea bogată în germeni și latențe, principiul feminin în toate manifestările sale sînt categorii romantice majore, care nu depind de „influențe“ livrești sau de „modă“,

Scanned with OKEN Scanner

ci definesc o anumită poziție a omului în Cosmos. Înrudirea lui Eminescu cu alți mari poeți romantici nu poate fi, așadar, explicată prin „influențe", ci prin experiența și metafizica lor comună. Poziția romantică este una din puținele atitudini ale spiritului omenesc care nu poate fi învățată, nici mimată. (Evident, cînd e vorba de creatori ; mediocritatea poate plăsmui hibrizi de tot felul.)

Insula lui Euthanasius, deși se integrează perfect în simbolismul oceanic și cosmogonia lui Eminescu, are semnificații metafizice și mai precise. Dacă apa — și îndeosebi apa oceanică — reprezintă în foarte multe tradiții haosul primordial de dinainte de creație, *insula* simbolizează *manifestarea,* Creația. Întocmai ca și lotusul din iconografiile asiatice, insula implică „stabilire fermă", centrul în jurul căruia s-a creat lumea întreagă. Această „stabilire fermă" în mijlocul apelor (adică : a tuturor posibilităților de existență) nu are totdeauna sens cosmogonic. Insula poate simboliza și un tărîm transcendent, participînd la realitatea absolută și deosebindu-se, ca atare, de restul Creației stăpînite de legile devenirii și ale morții. O asemenea insulă transcendentă este fără îndoială Svetadvipa, în care nu se poate ajunge decît „în zbor", adică prin mijloace magice, și către care se îndreaptă yoginii și arhații indieni (cf. *Yoga,* p. 257, nota 1). „A zbura", însă, ca și a „avea aripi" înseamnă a avea acces la realitățile transcendente, a te desprinde de lume. În Svetadvipa (= „insula albă" ; cf. Leuké, Insula Șerpilor etc.) nu pot ajunge decît cei care au depășit condiția umană — întocmai după cum insula lui Euthanasius este inaccesibilă celor cari nu se întorc în starea adamică, paradiziacă. Joseph din Arimathea, după tradiția romanelor cavalerești din ciclul Graal, se duce în insula Avallon („insula albă"), așezată în Extremul Occident, și traduce acolo cartea Sfîntului Graal. Este, deci, o insulă transcendentă, păstrătoarea unei revelații divine pe care o zonă profană nu ar putea-o „suporta".

Există, de altfel, o echivalență între toate aceste „insule transcendente" și paradisele indiene. Sukhāvātī (paradisul lui Buddha) este echivalent cu așa-numitele Brahmalokas (lumi ale lui Brahma), și la rîndul lor aceste

tărîmuri transcendente pot fi cu ușurință omologate insulelor mitice din atîtea tradiții. Toate sînt formule simbolice ale *realității absolute* și ale „Paradisului". Întocmai cum în mijlocul apelor amorfe insula simbolizează Creația, *forma*, tot așa, în mijlocul lumii în eternă devenire, în oceanul de forme trecătoare ale Cosmosului, insula transcendentă simbolizează realitatea absolută, imutabilă, paradiziacă.

Insula lui Euthanasius face parte, așa-zicînd, din clasa insulelor transcendente. Pentru că „devenirea", acolo, nu mai e tragică și umilitoare ; într-un anume sens, se poate vorbi de „oprire pe loc", căci cadavrul lui Euthanasius e ferit de descompunere, și el rămîne sub cascadă veacuri întregi, „ca un bătrîn rege din basme". Chiar dragostea dintre Cezara și Ieronim nu mai e o „experiență", acolo, ci o „stare" paradiziac prelungită, căci ei se întîlnesc într-o perfectă nuditate, adică dezbrăcați de orice „forme", eliberați de orice individuație, reduși la arhetipuri — ființe care pot cunoaște fără să „devină". S-ar putea vorbi, deci, de o regresiune (obsesia poetului, după d. Călinescu), dar, mai degrabă, în sensul de reintegrare în arhetip, de abolire a experienței umane, considerată fiind ca o consecință a păcatului originar ; reîntoarcerea în starea adamică de dinainte de cădere, care nu cunoștea „experiența", nu avea „istorie..."

Întrebarea este în ce măsură sînt valabile asemenea considerații în jurul operei unui poet. D. Călinescu declară, pe bună dreptate, că gruparea elementelor neptunice din opera lui Eminescu ne ajută să înțelegem gîndirea poetului. În privința aceasta, d-sa nu se sfiește să folosească anumite rezultate ale psihanalizei, pentru reconstituirea și interpretarea elementelor onirice și cosmogonice din creația eminesciană. Este drept, totuși, că emeritul critic respinge afirmațiile prea apăsate ale psihanalizei, deși uneori pare a se lăsa fascinat de explicația freudiană a viselor de naștere. „Insula cu bolta în care descoperim un mort este, ușor se poate vedea, insula cu peșteră, înconjurată de ape, pe care Euthanasius își sfîrșește existența. Avem de a face, dar, cu un vis de naștere, în care amintirea apelor amniotice, a șederii în pîn-

Scanned with OKEN Scanner

tecele matern se traduce în această privelişte" (vol. IV, p. 20). Ne grăbim să adăugăm că „amintirea apelor amniotice", de care au făcut atîta caz psihanaliştii în interpretarea miturilor, este, ca să fim îngăduitori, cel puţin o afirmaţie pripită. Dacă amintirea apelor amniotice explică atît cosmogoniile acvatice, cît şi iniţierile prin cufundare în apă — cum crede O. Rank în *Der Mythus von der Geburt des Helden* (Leipzig, 1909) — ar trebui să întîlnim exclusiv cosmogonii acvatice şi exclusiv iniţieri prin cufundare în apă. Căci doară toţi oamenii au cunoscut, în faza lor prenatală, apele amniotice, şi nu e de presupus că anumiţi indivizi au păstrat amintirea acestor ape, iar alţii au pierdut-o. În realitate, cum a arătat, între alţii, W. H. Rivers *(The Symbolism of Rebirth,* „Folk-Lore", 1912, p. 14—33, criticînd tocmai cartea lui Rank mai sus-menţionată), sînt foarte multe cosmogonii continentale, telurice, care aşază înainte de Creaţie nu un ocean, ci o substanţă amorfă solidă sau aburoasă. De asemenea, simbolismul renaşterii (iniţierea) în foarte multe culturi (Africa, Oceania, Nord-America) nu foloseşte nici un element acvatic şi nici apa. Amintirile prenatale se dovedesc a fi destul de slab documentate, şi ele n-au fost luate în serios nici de psihologi ca Rivers, nici de entologi ca F. Boas sau Kroeber, nici de sociologi ca Malinowski, nici de istorici ai religiunilor ca prof. Clemen. Este suficient să citească studiul acestuia din urmă, *Die Anwendung der Psychoanalyse auf Mythologie und Religionsgeschichte* („Archiv für gesamte Psychologie", vol. 61, 1928, 128 p.) sau *Der Oedipus-Komplex* (Berlin, 1929) al lui W. Schmidt, pentru ca un cercetător serios să-şi dea seama de greşelile de metodă, lipsa de informaţie şi discernămînt, optica de maniac a freudienilor cari au explicat psihanalitic miturile şi riturile.

Rămîn însă pe deplin întemeiate afirmaţiile d-lui Călinescu relativ la importanţa elementelor cosmogonice (apele, insulele) în opera lui Eminescu. Ele aparţin atît de mult climatului spiritual al poetului, încît creaţia lui artistică pare de neînţeles — sau, în orice caz, lipsită de semnificaţie şi consistenţă metafizică — dacă nu ţinem

Scanned with OKEN Scanner

seama de ele. Dacă psihanaliza — fie că face uz de amintirea apelor amniotice, fie de amintirile onirice — nu ne ajută prea mult să înțelegem sensul și mecanismul creației poetice a lui Eminescu, sîntem îndreptățiți să căutăm în altă parte o asemnea „cheie“ ?

Observam cu alt prilej (*„Treptele“ lui Julien Green*) că simbolul intervine în opera unui scriitor chiar fără voia lui ; chiar, mai ales, dacă acesta nu-și dă seama de sensul și valențele simbolului prezent în creația sa artistică. Nu e vorba, firește, de un „simbolism“ personal, descoperit sau interpretat de un scriitor anume (creațiile de acest fel sînt îndeobște hibride și inerte). Ci de simbolismul ecumenic, universal, ușor de recunoscut în mai multe culturi și fecund pe mai multe niveluri (mit, arhitectonică, ritual, iconografie etc.). Intuit de un creator, un anumit simbol intervine într-o operă de artă și o organizează cu o coerență a lui proprie, cu o „logică“ absconsă, fără ca poetul să-și dea totdeauna seama de sensul, proporțiile sau valențele acestui simbol. Fiecare mare creator redescoperă anumite simboluri, fără să știe de ele. Este nevoie, totuși, de un act inițial de intuiție, asupra căruia nu e locul să ne oprim acum. Fără îndoială că asemenea simboluri centrale sînt „revelate“ ; ele coboară dintr-o zonă extrarațională, pe care o putem sau nu numi „inconștient“ (căci se înțeleg foarte multe prin acest cuvînt). Fapt este că, adîncind și luminînd simbolul central al unei opere de artă, facilităm „înțelegerea“ și desfătarea ei, realizînd condițiile optime unei desăvîrșite contemplații estetice. (Contemplația estetică, de altfel, n-a exclus niciodată, în timpurile bune ale filosofiei, cercetarea metafizicei implicate în opera de artă. Căci nu există operă de artă care să nu fie solidară cu un „principiu“, oricare ar fi el.)

Cunoscînd vocația filozofică a lui Eminescu și descendența sa romantică, sîntem îndrituiți să acordăm simbolului și metafizicei un rol important în explicația operei sale poetice. Este mai puțin interesant de aflat dacă el „știa“ sau „voia“ să creeze folosind anumite simboluri. Fapt este că aceste simboluri, ca în opera oricărui mare creator, se dovedesc a fi ecumenice, deci valabile

Scanned with OKEN Scanner

metafizicește, și în jurul lor nici o hermeneutică nu e excesivă. În privința originii acestor simboluri, nici analizele onirice, nici apele amniotice nu ne ajută prea mult. Căci dacă visul prezintă atîtea analogii cu mitul, nu putem deduce o relație cauzală între ele. Putem afirma, cel mult, că mitul ca și visul sînt de natură extrarațională, și impun spiritului uman cu tăria unei „revelații". De altfel, mitul derivă totdeauna dintr-un sistem de simboluri foarte coerent ; el este, cu un cuvînt cam apăsat, o „dramatizare" a simbolului...

[*Revista Fundațiilor regale*, An. IV (1939), iulie, nr. 7, p. 100—109 ; retipărit în volumul *Insula lui Euthanasius*, F.R.P.L.A., București, 1943, p. 5—18.]

ȘERBAN CIOCULESCU

ZIARISTUL

Printre obișnuințele hagiografiei eminesciene, este deplîngerea destinului său gazetăresc — sau, mai precis, este învinuirea soartei care și-a ales o victimă din cel mai mare poet al neamului nostru, impunîndu-i asprimile condiției ziaristice. Dintr-o duioasă viziune a dramaticei sale existențe, mai fiecare dintre cucernicii slăvitori ai amintirii lui Eminescu atribuie presei rosturile molochului, care nu-și alege jertfele. În redacția *Timpului*, genialul poet și-a măcinat într-adevăr puterile, printr-o activitate oarecum neîntreruptă. Cine a străbătut cele două mii de pagini ale recent apărutei ediții de *Opere*, datorită lui Ion Crețu (în patru volume, editura „Cultura Românească"), în care trei pătrimi cuprind partea mai însemnată din prodigioasa contribuție gazetărească a lui Eminescu, abia dacă a surprins menționarea unui concediu de vară și, desigur, singurul. În îndeplinirea îndatoririlor sale, genialul poet aducea o rară conștiință profesională, dar și suplimentul de muncă cerut de furi-

Scanned with OKEN Scanner

șarea de la datorie a camarazilor din redacție. Ca prim-redactor al unui organ opoziționist, dispunînd de puține mijloace pentru recrutarea redactorilor, Eminescu se vedea nevoit să facă de toate, succesiv sau simultan: micul editorial, zis pe atunci Prim-București, întinsul articol de fond, cronica externă, știrile din afară sau interne etc. În asemenea condiții conducerea ziarului se schimba într-o adevărată salahorie, cu totul nepotrivită cu chemarea poetului și a artistului. Epoca de la *Timpul* a coincis însă cu deplinătatea puterilor fizice și intelectuale ale lui Eminescu, îngăduindu-i să ducă la bun sfîrșit atîtea răsunătoare campanii, ca aceea stîrnită de schimbarea teritorială, cît și „bucătăria" ziarului. Aceeași vreme a fost însă, din nefericire, și aceea a încuibării bolii și a începetei sale înstăpîniri. Că organele maestrului s-au sfărîmat la capătul unei activități ziaristice de aproape șase ani, aceasta este numai un fel de a spune, care nu explică însă cauzalitatea deznodămîntului tragic. Nu este aci locul de a ne exprima convingerea că răul s-ar fi produs și fără lungii ani de sleire, în cea mai istovitoare dintre îndeletnicirile publicistice, care este gazetăria. Scadența fatală a fost doar grăbită, dar nu provocată de necruțătorul moloch. Cei care jeluiesc îndeletnicirea gazetărească a lui Eminescu au dreptate doar întrucît privește prisosul de forțe, cheltuite cu generoasa nesocotință a vîrstei. Chestiunea de principiu ce se pune are însă mai multe fețe. Înainte de toate, este așa-zisa incompatibilitate, susținută de unii, între literatură și cu deosebire între poezie și gazetărie. Într-o societate cu o ideală diviziune a muncii, care ar asigura artistului creator o existență la adăpostul grijilor, teza incompatibilității principiale s-ar putea susține. Dar în împrejurările reale, de la noi și de pretutindeni, scriitorul este mai adesea sau totdeauna în situația de a-și cîștiga subsistența printr-o profesiune lucrativă, deoarece arta ajunge rareori să răspundă unei trebuințe esențiale a publicului. A interzice poetului sau artistului, în genere, ca în astfel de condiții să-și aleagă deliberat profesiunea ziaristică, ar fi, pe lîngă o culpabilă constrîngere, calea către o altă aservire, la jugul unei profesiuni poate mai neplăcute,

Scanned with OKEN Scanner

cum este funcționarismul. De altă parte, această prohibire poate întîmpina rezistența biruitoare a unei vocații paralele. După cum s-au văzut mari scriitori tot atît de buni oameni de afaceri, dezmințind o altă apriorică incompatibilitate, între beletristică și speculațiunea comercială, tot așa se poate ivi un gazetar de geniu dintr-un foarte mare poet. Acesta este cazul lui Eminescu, în care coexistența paradoxală de mai sus nu poate fi tăgăduită de nimeni. De bună seamă ipoteza siluirii unui temperament liric, către rosturile temporale ale ziaristicii, ar fi fost un adevărat atentat, pe care l-am reproba cu toții în ceasul semicentenarului. Numai dacă Eminescu ar fi fost aservit unor scopuri străine, ca prim-redactor la *Timpul*, am fi îndreptățiți a-i socoti pe Maiorescu și pe Slavici, adică pe cei mai apropiați dintre protectorii și prietenii săi, ca pe adevărații săi călăi. Eminescu a primit însă cu entuziasm oferta, fiindcă ea răspundea unei chemări irezistibile și unei îndelungate pregătiri în domeniul practic al ideilor social-economice. Din manuscrisele sale și din activitatea sa naționalistă de student, se cunoaște interesul eminescian orientat către politică. După ucenicia de la *Curierul de Iași* (1876—1877), poetul își revelase nebănuite posibilități de gazetar care își așteptau valorificarea, în cea mai largă măsură. Desigur, dacă Eminescu ar fi fost în stăpînirea unui titlu academic, ar fi fost de ales între o carieră universitară de filozofie pură sau de sociologie, deși această din urmă preocupare nu intra în cadrele învățămîntului nostru superior. În lipsa unei diplome superioare, atunci ca și astăzi, panaceu pentru intrarea în învățămînt, Eminescu și-a găsit calea firească în gazetărie. Oricine mai regretă astăzi, ca pe o fatalitate, destinul ziaristic al lui Eminescu, dar mai ales ca pe un paradox al unui destin, înverșunat împotriva unei chemări unice de poet, este dator să ia cunoștință cît mai grabnic de activitatea eminesciană gazetărească. Numai astfel va vedea că poetul n-a fost robul unei îndeletniciri străine și nici al unor convingeri ocazionale. Pe drept cuvînt observa I. Scurtu, în prefața sa la *Scrieri politice și literare* (1870—1877), că în conferința rostită de Eminescu la 14 martie 1876, din ini-

Scanned with OKEN Scanner

ţiativa prietenilor de la „Junimea", despre *Influenţa austriacă asupra românilor din Principate*, se cuprinde „o expunere din cele mai strînse a unui sistem de cugetare politică şi economică bine închegat şi cea mai luminoasă dovadă a vocaţiei lui Eminescu pentru publicistica politică". Tot atît de îndreptăţită este judecata sa asupra activităţii eminesciene de la *Timpul*, privită ca „cea mai strălucitoare luptă politică de gazetar ce s-a purtat vrodată în România" (pag. VII—VIII). În timp ce cîte un mare parlamentar ca P. P. Carp şi Titu Maiorescu, acesta din urmă de atîtea ori doctrinar şi în scris, expuneau doctrina conservatoare a „Junimii" de pe tribuna Parlamentului, Eminescu o amplifica în coloanele *Timpului*, creînd un moment istoric al gazetăriei noastre. Oricît ne-am feri de superlative, sîntem nevoiţi a socoti acest moment cel mai însemnat din istoria presei noastre politice. Neslujind unor interese străine, ci trăind cu intensitate şi pasiune ideile cărora a servit cu o convingere organică, Eminescu s-a exprimat totdată pe sine, temperamental. A nesocoti, dintr-un dispreţ principial, această producţie majoră a spiritului românesc, care este activitatea sa ziaristică, înseamnă a trece cu vederea unul din modurile prin care ni se relevă geniul eminescian. Să nu ne mulţumim cu o imagine convenţională a poetului, a cărui ideală oglindire în vers este desigur o desfătare spirituală, dar şi o prea confortabilă simplificare. Oricît de trainică ar fi prejudecata odiului, cu care cititorul întîmpină profesiunea gazetărească a lui Eminescu, mereu privită ca originea sau criza generatoare a prăbuşirii sale, ea nu trebuie să se opună pînă la urmă cunoaşterii complete a omului şi a gînditorului. În paginile care urmează, nu ne propunem să urmărim sistemul său de gîndire socială, economică şi politică. Scopul nostru este limitat la dorinţa de a pune pe cititor în atingere cu cîteva texte caracteristice ale gazetarului, în care se reflectă temperamentul eminescian.

În prealabil ne socotim datori cu o precizare în delimitarea domeniului ziaristicii eminesciene. Într-o vreme de mari patimi politice, ca aceea dintre anii 1877 şi 1883, primul redactor al *Timpului* s-a dezlănţuit la rîndul său,

Scanned with OKEN Scanner

cu ura și înverșunarea unui mare pasionat, care-și simțea îndreptățirea unei misiuni mîntuitoare. Gazetarul dintr-însul nu este un ziarist în accepția curentă a cuvîntului, în goana după chestiunea actuală ; el nu „combate bine“ numai faptul zilei, din perspectiva instantă. Ca un adevărat doctrinar, Eminescu privește evenimentele prin prisma permanenței naționale. Orientarea sa de căpetenie este de ordinea economiei publice. În această privință este cu totul revelatoare o apostilă a sa, după conferința despre *Influența austriacă*. Răspunzînd unor obiecții ale *Curierului intereselor generale*, Eminescu atrage luare-aminte asupra faptului că prelegerea sa „n-a fost politică, ci economică“ și încheie : „Viața formală (politică) a Statului a fost considerată numai întru atîta întru cît are legătură cu viața economică a poporului nostru“ (*Scrieri politice*, ediție comentată de D. Murărașu, pag. 74). Obiectivul principal către care ține gîndirea politică a lui Eminescu este de natură economică : ridicarea economică a națiunii, concepție ce e socotită îndeobște ca materialistă și pare mai puțin prestigioasă decît politica generală. Este însă un mare merit, în afară de sfera materialismului istoric, care i-a rămas totdeauna străin lui Eminescu *, de a se fi situat pe un tărîm atît de modern — merit cu atît mai deosebit cu cît ziaristul provenea din două discipline așa de înalte, ca romantismul german și filozofia idealistă. Eminescu aduce în spiritul tezei sale economice o foarte întinsă informație etnografică, recurgînd la instrumentul statisticii. Niciodată asertoric, cum obișnuiesc mai adesea gazetarii, el își sprijină susținerile cu cifre, spre a dovedi împuținarea elementului autohton, sărăcirea lui și sporirea imigrației străine, cu propășirea economică a populațiilor eterogene. Ca un perfect logician, înlănțuiește argumentele, le întemeiază pe cifre și le însuflețește cu un cuceritor accent pasional. Doctrina sa conservatoare și-a învederat eficacitatea, prin șirurile de generații care, aderînd la tezele sale, le-au prelungit în timp. Se putea spune, nu fără exagerare, că toată doctrina națională, de după 1883, decurge din

* Cercetări ulterioare au arătat că „sfera materialismului istoric“ nu i-a fost străină lui Eminescu [N. ed. G.C.].

Scanned with OKEN Scanner

activitatea ziaristică a lui Eminescu. Poetul, a cărui dominație literară s-a istovit înainte de război, își exercita mai departe influența, prin neobișnuita putere de convingere din articolele sale politice. În acest sens, eminescianismul dăinuia, abuziv identificat cu orientarea naționalistă.

Din punct de vedere social, Eminescu se simte solidar cu clasa țărănească, din care afirmă cu mîndrie că se trage : „Scriitorul acestor șiruri e însuși neam de țărani...“ (ediția I. Crețu, II, 236). În polemica cu N. Xenopol, a cărui desinență onomastică nu l-a oprit să-l califice pe Eminescu de străin, acesta aduce interesante precizări în legătură cu cunoașterea românilor din toate ținuturile. „Întîmplarea m-a făcut din copilărie încă să cunosc poporul românesc din apele Nistrului, începînd, și-n curmeziș pînă în Tisa și-n Dunăre și am observat că modul de-a fi, caracterul poporului este cu totul altul, absolut altul decît acela al populațiilor din orașe din care se recrutează guvernele, gazetarii, deputații ș.a.m.d. Am văzut că românul nu seamănă nicăieri nici a C. A. Rosetti, nici a Giani, nici a Carada, nici a Xenopoulos, că acest popor e întîi fizic cu mult superior celor numiți mai sus, intelectual asemenea, căci are o inteligență caldă și deschisă adevărului, iar în privirea onestității, cugetării și înclinărilor e incomparabil superior acestor oameni. Am observat și mai mult : că clasa veche superioară, rea, bună cum o fi fost seamănă la toate cu mult mai mult poporului ; că are mai multă francheță de caracter și incomparabil mai multă onestitate, că sunt în ea rămășițe de vrednicie dintr-o vreme anterioară epocei fanarioților“ (IV, 410). Apărînd boierimea autohtonă și proprietatea rurală mare, în consecvență cu principiile conservatoare, Eminescu este îndeosebi legat de pătura țărănească : „...într-un popor de țărani mari și mici, am dori ca clasele țărănești, fie sub formă de răzeș, moșnean, împroprietărit, să aibă de zis cuvîntul cel dintîi și cel de pe urmă“ (II, 236). Eminescu afirmă : „Românii au fost popor de ciobani...“ și aduce în sprijinul acestei afirmări dovada anatomică : „El are mîini și picioare mici, pe cînd națiile care muncesc mult au mîini mari și picioare mari. De acolo multele tipuri frumoase, ce se găsesc în părțile

unde ai noștri n-au avut amestec cu nimenea. De acolo cumințenia românului, care ca cioban a avut multă vreme ca să se ocupe cu sine însuși, de acolo limba spornică și plină de figuri, de acolo simțimîntul adînc pentru frumusețile naturii, prietenia lui cu codrul, cu calul frumos, cu turmele bogate, de acolo povești, cîntece, legende — c-un cuvînt, de acolo un popor plin de originalitate și de-o feciorească putere, formată prin o muncă plăcută, fără trudă, de acolo însă și nepăsarea lui pentru forme și civilizație, care nu i se lipesc de suflet și n-au răsărit din inima lui" (II, 197).

Pe cît iubește și admiră structura primitivă a poporului, în a cărui barbarie sănătoasă vede o superioritate etică față de „semibarbaria" caracteristică progresului pripit, pe atît urăște și desconsideră pe reprezentanții liberalismului românesc, din pătura pe care a numit-o „superpusă", greco-bulgărească, fanariotă sau bizantină. Ca și în răspunsul dat lui Xenopol, îi place să repete exemplificările prin care opune veneticilor de sus, pe autohtonii de jos : „...se află în cel din urmă țăran de munte mai multă noblețe de inimă, mai mult caracter, mai mult simț de dreptate, decît în Flevii și în Caradalele lustruite și aristocratizate" (IV, 147).

Sau : „În inima unui popă din Ardeal e mai mult sentiment național românesc decît într-o sută de mii de Caradale și craniul unui singur român încape de cinci ori p-atîția creieri cît s-ar constata cu cumpăna în titvele mutrelor de paiață ale patrioților" (II, 214).

Violențele verbale, destul de frecvente în articolele lui Eminescu, nedreptățile aduse unor adversari de netăgăduită bună-credință, cum a fost C. A. Rosetti, pornesc la Eminescu dintr-o sinceră repulsie pentru reprezentanții liberalismului, cărora le suspectează în fiecare clipă intențiile. Ele nu se explică numai prin stilul ziaristic al epocii, așa cum au fost lămurite de unii pioși exegeți eminescieni, ci mai ales prin instinctiva neîncredere a patriotismului organic, față de cel teoretic al liberalilor, contrazis de comsmopolitismul nașterii și al ideilor. Oricît ar displăcea calificativul de pamfletar, încredințat gazetarului politic, atît de necruțător cu persoana fizică și morală a adversarilor, trebuie să recu-

Scanned with OKEN Scanner

noaștem în Eminescu pe unul din cei mai reprezentativi dintre pamfletarii noștri. De aceea mărturisim că disocierea pe care o face într-un loc Eminescu, între căldura inimii și răceala inteligenței de care trebuie să dea dovadă publicistul politic, se cuvine înțeleasă nu ca un îndemn de stăpînire a pasiunii, ci doar ca o obligație a judecății reci, în concordanță cu fervoarea pasională. Cu alte cuvinte, disociația separă activitățile vieții sufletești, fără să ceară subordonarea simțirii, așa cum ar fi recomandat un psiholog, temător de excesele afectelor. Eminescu a cruțat numai viața privată a adversarilor ideologici, dar a lovit fără milă în viața lor publică, asociind portretului moral, portretul fizic, cu mai puțină bogăție descriptivă decît pamfletarii publicistici din vremea noastră. De altfel se cuvine să precizăm că însușirea de pamfletar nu devine infamantă decît în împrejurarea venalității. Prin dezinteresarea sa absolută, Eminescu oferă tipul ideal al pamfletarului de mare clasă, care n-a urmărit înjosirea adversarilor decît în vederea triumfării cauzei drepte.

Din prima serie de articole memorabile, care au fost pentru întîia oară retipărite în tipografia „Neamului românesc" de la Vălenii de Munte *(Icoane vechi și nouă*, 1909), autorul lor pare a-și fi propus, ca instrument de convingere directă, întrebuințarea unei limbi populare, neaoșe, pe înțelesul tuturor. Cunoscător desăvîrșit al graiului nostru, vorbit în ținuturile din stînga Dunării, marele poet și prietenul lui Creangă a știut mînui acea limbă, care-și trage farmecul din simplicitate. Iată bunăoară cum zugrăvește autorul pe teoreticienii instituțiilor publice, doctori sociali cu leacuri universale : „Și, precum sunt deosebite soiurile de constituție, tot așa lecuirea se face într-altfel, și, pe cînd Stan se însănătoșează de o buruiană, Bran se îmbolnăvește de dînsa și mai rău. Cum numim însă pe aceia cari zic c-au descoperit o singură doftorie pentru toate boalele din lume, care, de ești nebun, te face cu minte, de-ai asurzit, te face s-auzi, în sfîrșit, orice-ai avea, pecingine, chelie, ciupitură de vărsat, degerătură, perdea la ochi, durere de măsele, tot c-o alifie te unge și tot c-un praf te îndoapă ?

Scanned with OKEN Scanner

Pe un asemenea doftor l-am numit șarlatan. [...]“ (II, 180—181.)

Urmărind însă cu luare-aminte articolul, precum și seria strălucită din care face parte, vedem că Eminescu nu se gîndea să scrie cu un purism desăvîrșit, adică cu înlăturarea oricărui neologism. În definitiv, el își dădea seama că scrisul său nu ajunge, cum ar fi dorit, poate, să fie citit de țărani, ci de mica burghezie, cu oarecari noțiuni din dicționarul politicesc. De aceea, cu excepția cîte unei aplicații la scrisul neaoș, stilul gazetăresc eminescian se folosește de toți termenii tehnici ai vieții politice, sociale și economice. Solidar cu „Junimea“ și din punctul de vedere lingvistic, Eminescu condamnă influența germană a ziaristicii ardelene sau etimologismul latinizant de dincolo ori de dincoace de munți. De aceea, cînd îl apără pe Maiorescu împotriva pătimașei contestații electorale din februarie 1878, în elogiul admirabil pe care i-l aduce, nu este uitată nici „lupta pentru limbă“ și „contra jargoanelor franțuzite sau nemțite și a beției de cuvinte“(II, 216). Cu toate acestea, ca o urmare a formației sale spirituale, se întîlnesc cînd și cînd latinisme ardelenești, ca : *superfluență* (IV, 133), *contagiu* (IV, 436), *conștie* (II, 335) și *neconștiut* (IV, 402), *dubie* (III, 513), *premis* (II, 322), *respectează* (III, 97, lecțiunea exactă în loc de *recuzează* din ediția I. Crețu) și chiar ilariantul, pentru generația noastră, *pertractează* (III, 471). Nu lipsesc nici franțuzismele urîte, ca *blesat* (IV, 426) și *mancurile* (IV, 315), precum și numeroși termeni ai gazetăriei din acea vreme ca *malonestitatea* și *canaileria* (IV, 149) și foarte des întrebuințatele *feneanți* și *feneantismul,* pentru caracterizarea racilelor politicianiste. Cîteodată franțuzismele gazetărești se îmbulzesc, ca în expresia *feneanți avizați la budget* (IV, 443), unde limba românească ar oferi echivalențe pentru amîndouă, dacă nu și tustrele noțiunile. Am menționat aceste abateri ale lui Eminescu de la linia scrierii neaoșe pe care o recomanda de cîte ori se ridica împotriva limbii „păsărești“, denunțată în publicistica liberalilor.

Scanned with OKEN Scanner

De aci se vede că există un stil comun al publicisticii politice, din care i-a fost greu să se sustragă chiar puristului ; dar nu urmează deloc că Eminescu n-ar fi avut siguranța limbii, care se recunoaște mai puțin în lexic, decît în sintaxă. Proza lui Eminescu e pătrunsă de spiritul limbii, în construcția topică și în pofida micilor coruperi lexicale. Fraza variază în proporții, organizîndu-se adeseori periodic, deși nu este de structura oratorică, atît de păgubitoare viabilității cuvîntului scris. Stilul său se mlădiază după nevoile expunerii, contractîndu-se sau lăsîndu-se în voie. Sfătos sau încordat, liniștit sau vehement, definitoriu sau descriptiv, ideologic sau literar, popular sau cărturăresc, oral sau scriptic, este un scris de o frumoasă complexitate. Mai puțin supravegheat literaricește decît stilul jurnalistic al lui Caragiale, acest scris e mai spontan și mai pasionat. De altă parte, foarte adeseori artistul din vers se regăsește în proză, spre a conferi o seducție deosebită concretizărilor sale. Citățm astfel un foarte frumos pasaj, referitor la mașinismul modern și la proletariatul industrial : „Capătul pîrghiei, care odată era ridicat și plecat de puterea omenească, e astăzi pus în mișcare de o putere elementară care nu ostenește niciodată, care se hrănește cu jăratic, asemenea cailor năzdrăvani din poveste, care produce în minute ceea ce omul singur ar produce în ceasuri sau în zile, puterea oarbă a aburului, întemnițată în cilindrul mașinei cu vapor, ridică pîrghia la un capăt iar acea ridicătură se preface în celălalt capăt în rotațiune, în izbiri cu ciocanul, în imprimări în metal, în zbor de suveică — c-un cuvînt puterea individuală nu e mai nimic față cu această neadormită putere, care n-are nevoie pentru hrana ei decît de cărbuni și de apă. Unde apare productul fabricei de postav sau de pînză, războiul postăvarului și al pînzarului încetează". [...] (II, 293).

Din acest citat se simte prezența unui mare scriitor, cu viziunea precisă a concretului, dar și poetul, care știe să transfigureze concretul în fantastic.

Cîteodată, poetul intuitiv și vizionar se revelează neîndoielnic, în surprinderea geniului colectiv al popoarelor. O astfel de scăpărătoare intuiție găsim în articolul

Scanned with OKEN Scanner

de la 7 aprilie 1878 (II, 295 urm.) : „Cerul deasupra-i schimbi, nu sufletul marea trecînd-o".

Articolul, de o valoare antologică, se încheie de altfel cu prevestirea unui vers din *Glossa :* „Deviza noastră este : a nu spera nimic și a nu ne teme de nimic".

Poemul avea să fie publicat abia peste șase ani, de-a dreptul în volum (1884), dar poetul îl ținea pe șantier, pare-se, din vremea berlineză.

O spicuire interesantă ar fi de făcut, în cîmpul ziaristicii eminesciene, pentru descoperirea frînturilor din care s-au închegat versuri viitoare. Astfel Sybarisul, din *Scrisoarea III,* apare într-un articol de la 8 octombrie 1878, iar expresia „a-și drapa nula", din același loc, apare într-un articol sub această formă : „vă drapați corupția și mizeria de caracter" (cu numele uzurpat de român), de această dată la două luni după publicarea în revistă a aceleiași poeme. Sînt așadar schimburi între proza și poezia lui Eminescu, cît se poate de interesante, ca și de frecvente uneori (cum este „neagra străinătate", II, 379 și III, 430, cu cîțiva ani înainte de *Doina,* sau citarea versurilor populare, cu „umbra spinului"). Potrivit dictonului : *ex ungue leonem,* recunoaștem adeseori, în elanul vindicativ al prozei sale ziaristice, pe poetul elocventelor diatribe din *Scrisoarea III și Doina,* chiar cînd nu surprindem întrebuințarea acelorași termeni. Îndeobște însă, poetul nu străbate regulat, ca în proza unor alți mari gazetari derivați din poezie. Este o constatare și nu o judecată de valoare, deoarece ziaristica eminesciană se valorifică prin energia convingerilor și puterea de înlănțuire a argumentelor.

Tonalitatea acestei proze este foarte adesea întunecată. Pesimismul poetului, organic, dar și nutrit din izvoarele gîndirii schopenhaueriene, își găsește corelativul într-o privire sumbră a realităților economice, sociale și politice. Desigur, considerată în caracterele ei normative, gîndirea politică a lui Eminescu propune căi de îndreptare, ceea ce a determinat pe Simion Mehedinți să susțină cîndva caracterul optimist al cugetătorului politic (*Omagiu lui Mihai Eminescu,* volum editat de Comitetul „Pro Eminescu" pentru ridicarea monumentului din

Constanța). Nu putem împărtăși acest fel de a vedea, care ar exclude cu desăvîrșire gîndirea pesimistă la gînditorii politici înarmați cu soluții pozitive. [...]

Eminescu participă la această structură, esențial pesimistă : el nu denunță păcate închipuite sau scorniri, ivite din spiritul perfectului opozant, ci trăiește aievea ordinea politicii antinaturale și anistorice a liberalismului, în care vede distrugerea neamului său. Dialectica sa este fierbinte și pasională, profetică fără ostentație verbală, dar de o neîntrecută vehemență. Înzestrat cu o natură bogată, el se destinde uneori și își regăsește umorul, atît de necesar și tonic pentru oricare luptător. Un nesecat izvor de împăcare sufletească e pentru dînsul privirea istorică, retrospectivă, nu pe de-a-ntregul melioristă și idilică, mai ales atunci cînd, încuviințînd unele aspecte defavorabile ale trecutului nostru economic, social și politic, le socotește mai puțin apăsătoare asupra categoriilor producătoare. Iată bunăoară cum îi place concesivitatea cînd se găsește în dispoziție glumeață : „Dar boierii prădau și erau răi, zic liberalii. Haide să le facem pe plac și să zicem și noi că erau para focului și varga lui Dumnezeu ; zicînd-o, pe noi nu ne ține parale, iar liberalilor le face plăcere. Nu rămîne însă mai puțin sigur că populația se înmulțea, că ea, întîmplîndu-se ani răi, nu era expusă să moară de foame, că erau nunți și cumetrii multe și prohoade puține, încît și popa era mai cîștigat, pentru că la nunți și cumetrii mai mult chef se face decît la prohoade, și toate erau cu spor, pînă și cărările, pentru că părintele cînd se întorcea de la vreun botez, în loc de-a umbla pe una, umbla pe cinci“ (II, 176).

Urmează, după această vorbă de duh, o foarte savuroasă paralelă între justiția cea veche, necodificată și cea nouă.

„Dar poate avem azi mai multe garanții de dreptate ? Ia să vedem.

Stan găsește azi o pungă înainte de a fi pierdut-o Bran. Care-i urmarea judecătorească ?

Se descopere lucrul, și Stan mănîncă mai întîi bătaie de la primar și de la subprefect, apoi e închis preventiv, pierde zece zile de lucru, cîte un franc, fac zece franci

Scanned with OKEN Scanner

Judecătorul de instrucție își pierde ziua cu dînsul, în loc de-a se ocupa cu un delict mai complicat, deci punem leafa lui zece franci, fac 20. Judecata tribunalului corecțional ține 10, fac 30. Stan e închis pe două luni de vară, cîte un franc ziua, fac 60, la un loc 90. Stan se întoarce acasă, și-și găsește ogorul pîrloagă și via părăginită, pierzînd munca unei veri, fac, zicem 100, la un loc 190. Stan găsește dările neplătite și-și angajează munca pe un an, ca să le plătească ș.a.m.d., c-un cuvînt: Stan e ruinat pe cîțiva ani, pentru c-a găsit o pungă înainte de-a o fi pierdut Bran, bez bătaia primarului și subprefectului pe deasupra. Cum era înainte?

Bran pîra pe Stan la boier și-și primea punga îndărăt, iar Stan căpăta în schimbul pungii cinci bețe sănătoase, pe care le ținea minte, ș-apoi se ducea să-și vadă de trebi. Scurt, drept și gratis. Azi mănîncă două-trei bătăi și-și pierde și tot rostul." (II, 176—177).

Fragmentul e prea frumos, ca fantezie juridico-economică, spre a fi luat de scurt, ca să se constate mai întîi lipsa de temei a unei comparații cu termenii vicios opuși; un delict înfăptuit și omenește pedepsit altădată, neînfăptuit dar pedepsit neomenos, astăzi. Să ne mulțumim nu cu puterea probantă a textului, ci numai cu voioșia sa cuceritoare. Era, să nu uităm însă, la începutul activității de la *Timpul* (13 decembrie 1877), cînd marele poet își adusese și umorul în lăzile sale cu „avere mișcătoare", roiuri de ploșnițe, de neamuri deosebite.

Mai tîrziu, după ani de trudire fără rezultat pentru dînsul, abia dacă-i rămîne cheful să strecoare cîte un ușor joc de cuvinte. Vorbind de jurnalul de la 1881 al lui C. A. Rosetti, *Republica rumenă* — citește rumènă, pentru română — Eminescu e cuprins de haz: „o publicație nu... rumenă (rumenă, n.n.), ci roșcovană rău" (IV, 141).

Suntem în vara anului 1881, într-un an deosebit, cînd mai glumește și în scrisori, ca aceea către tatăl său, cu nelipsitul fond de amărăciune (dată la iveală de noi și reprodusă în *Studii și documente literare* de d. I. E. Torouțiu): „...mi-e sufletul acru de cerneală și de condei..." În aceste împrejurări excepționale, îi înflorește surîsul pe

Scanned with OKEN Scanner

vîrful peniței, dar suferințele s-au adunat, straturi-straturi, și i-au acoperit fondul de nesecată voie bună, pe care-l plimbase cîndva pe dealurile Copoului, în tovărășia lui Creangă. „Negustoria de vorbe", a dușmanilor pe care-i înfiera, era, la urma urmelor, și îndeletnicirea care apăsa asupra existenței lui, ca o povară de neînlăturat. Cu un an înainte de a se îmbolnăvi, așterne pe hîrtie, într-o scrisoare, cea mai cutremurătoare mărturie de suferință : „...mă simt atît de bătrîn, atît de obosit, încît degeaba pun mîna pe condei să-ncerc a scrie ceva. Simt că nu mai pot, mă simt că am secat moralicește și că mi-ar trebui un lung, lung repaos, ca să-mi viu în fire. Și cu toate acestea, ca lucrătorii cei de rînd din fabrici, un asemenea repaos nu-l pot avea nicăieri și la nimeni.Sunt strivit, nu mă mai regăsesc și nu mă mai recunosc. Aștept telegramele Havas, ca să scriu, iar scriu de meserie, scrie-mi-ar numele pe mormînt și n-aș mai fi ajuns să trăiesc" (citată după Ed. Gruber, în *Eminescu comemorativ*, Iași, 1914).

Aceste rînduri se ridică, asemenea unor brațe, pentru blestem ; ele închid toată mustrarea, de care nu va putea fi nicicînd absolvită societatea noastră, pentru nepăsarea cu care au fost lăsate să piară cea mai luminată și cuprinzătoare dintre mințile românești și inima care a bătut mai puternic pentru neamul său.

Ne întoarcem, oricît n-am fi dorit-o, la locul de plecare, ca să ne întrebăm încă o dată : compatibilă sau nu, principial, condiția poetului cu aceea a gazetarului, fost-ar fi mai bine ca Eminescu să fi rămas scutit de calvarul gazetăriei, care i-a sleit puterile ? Omenește simțind, desigur că ar trebui să răspundem afirmativ, chiar dacă am ști că scadența l-ar fi amînat numai, fără să-l fi cruțat. Poetul ar mai fi produs un an-doi, ar mai fi îmbogățit literatura noastră cu cîteva din concepțiile sale geniale, închise între scoarțele caietelor, unde au rămas în stare embrionară, obiect de permanentă uimire pentru cercetătorii viitori, cu toată nerealizarea lor. În schimb,

Scanned with OKEN Scanner

dacă poezia noastră ar fi cîștigat și dacă biografia poetului n-ar mai fi cuprins capitolul atît de patetic și mustrător al destinului său gazetăresc, pierderea pentru cultura noastră ar fi fost neasemuit de mare. Într-adevăr, ne-ar lipsi monumentul producției sale ziaristice, din care ediția I. Crețu, ducînd mai departe publicările lui Gr. Peucescu și ale lui I. Scurtu, ale prof. N. Iorga și ale lui D. Murărașu, a mai ridicat o parte impunătoare din uitarea în care zăcea. Se cuvine să nu rămînem aci : monumentul trebuie reconstituit în întregime, ca să avem înainte totalitatea activității prodigioase de ziarist, a lui Eminescu.

Este firește ciudat, și va fi totdeauna mai de necrezut. cum de au putut dăinui laolaltă cel mai mare poet al neamului nostru și cel mai de seamă al lui ziarist. Secretul nu cată să fie prea sumar elucidat și se poate să-l considerăm, după terminologia lui Lucian Blaga, pe un alt plan decît acela nebulos, al tainelor cosmice, un „mister deschis“, adică insolubil. Ne mărginim, în încheiere, să recurgem la o îndreptățire a politicului, extrasă din înseși articolele lui Eminescu în favoarea poetului. Era în preajma primăverii anului 1878. În împrejurarea unei polemici a colonelului Iancu Alecsandri, fratele poetului, cînd s-a făcut o confuzie între cei doi, Eminescu restabilea faptele și de la o înălțime care ne smulge astăzi admirația, proclama stima ce se cuvine poetului : „Poeți se găsesc foarte rar — politici cît frunza și iarba. Bunătatea sau netrebnicia unui om politic atîrnă de împrejurări, de mediul social, de constelațiunea puterilor, cari își țin echilibrul. Un om mediocru poate fi un politic mare în împrejurări date, dar un om mediocru nu va fi sub nici o împrejurare un poet mare.

Politica poate crea sau stîrpi condițiunile de existență ale unei culturi ; lucrul în sine însă al dezvoltării intelectuale, consiste ea în arte, consiste în știință, se naște neatîrnat de politică și politici. Ar fi grozav a admite că activitatea cea mai pură și mai nobilă a omenirii are aceleași ținte și se servește de aceleași mijloace fără scrupul, de cari se servesc și politicii.

Stabilim deci că, dacă autorul [...] e într-adevăr om politic, el răspunde asemenea numai unui om politic, nu poetului, care ca atare se bucură pe scara omenirii de un rang înnăscut atît de mare, încît pe lîngă dînsul mulți dintre principii cei reali sunt numai niște bieți comedianți în tragicomedia mizeriei, înjosirii și meschinității omenești, al căror corelat în politică este răpirea prin putere și amăgirea prin cuvînt." (II, 289—290).

Un asemenea dispreț, exprimat în cuvinte atît de înalte, pare a închide o desconsiderare categorică a politicului, în scara valorilor spirituale. Dar ea nu răpește poetului dreptul, inviolabil în privirea romanticilor, de a coborî o treaptă, cînd nevoia o cere, spre a interveni în rosturile lumești.

Viziunea politică a lui Eminescu, romantică în prețuirea valorilor trecutului, realistă însă prin legătura pozitivă cu istoria, rămîne, în dialectica culturii noastre, una din cele mai de preț mărturii ale compatibilității dintre condiția poetului și aceea a gazetarului. Prin golul care s-ar simți în cultura noastră, dacă ne-ar lipsi activitatea lui Eminescu de la *Timpul*, se măsoară însemnătatea și totodată îndreptățirea ei. (14).

[*R. F. r.*, nr. 7, 1939. Reprodus din *Eminesciana*, Editura Minerva, 1985, p. 119—129.]

PERPESSICIUS

NOAPTEA... (15)
„Convorbiri literare", V, 8 15 iunie 1871

Trimisă și publicată o dată cu *Înger de pază* (cum s-a văzut din notița poeziei anterioare), *Noaptea...* interesează, pe lîngă valoarea ei intrinsecă, și pentru două probleme, una de atelier și alta de istorie literară, mai mult sau mai puțin anecdotică. Grația și filosofia ronsardiană, ce ni s-a părut întotdeauna că aflăm în stanțele

Scanned with OKEN Scanner

acestea potolite și senine, au fost socotite de unii drept ecou al muzei autohtone și, anume, a lui Alecsandri.

Problema de atelier ar fi următoarea : de obicei Eminescu lucrează pe pagina din dreapta a caietului deschis. Cînd repetă o formă sau are a-și nota un vers, ce sosește cu anticipație și se cuvine reținut, trece pe pagina din stînga îmbietoare cu albul ei spațiu. Cu atît mai mult trece pe pagina din stînga, cînd a terminat de corectat textul la care lucrează și voiește să-l aibă curat în fața ochilor, chit că și aici va reveni, cu alte corecturi. *Noaptea...* prezintă cazul mai puțin frecvent, în care ciorna inițială e la stînga și desăvîrșirea și transcrierea ei în dreapta.

O îndoială, totuși, se ridică. Ms-ul 2257 e un ms. eterogen, alcătuit din multe file disparate. Legătura aparține Academiei. E drept că filele de cari vorbim par să facă parte dintr-un mic grup autonom, judecînd după hîrtie și filigranul ei. În lipsa unuia din martorii care au prezidat la ordonarea manuscrisului — cine ar putea decide cu certitudine ?

Ms. Primul concept, care și el pare copiat, de pe vreo altă ciornă, e, cum se poate vedea, necomplet și figurează în ms. 2257, 178 v. Îl transcriem, păstrîndu-i toate particularitățile. Scrisul pare concomitent cu cel din *Venere și Madonă I :*

I. 2257, 178 v. NOTE ȘI VARIANTE

Noaptea în căminul mare focul galben pîlpîește
Față-n față-n sofa roșe într-un colț eu stau trîntit
Luminarea-i stinsă-n casă — eu șed mai că adormit
Somnul îmi închide ochii, mintea o . . . . .~

5 Atunci tu apari pin umbră albă și surîzătoare
C-o zîmbire-nduioșată pe genunchi-mi te așezi
Strecori brațe moi și goale după lenești-u-mi grumaz
[ ]

I. — 1. N.f.c.m. focul arde>N.f.c.m.f. roșu pîlpîește ; 3. eu stau >șed ; 4. *ar fi putut fi :* Somnul îm închide ochii, mintea [mea] o [moleșește] *sau :* ...mintea o [posomorăște] ;

Tu gîndești că dorm șireato și înlături cu o mînă
Părul care cade-n viță peste fața mea pălită
Netezind cu ce[e]a-laltă fruntea mea cea liniștită
Tu lipești buza ta roșă pe-a mea frunte ... și ~

Și în ochii mei cei umezi tu te uiți cu-atîta foc

Aproape în același timp, cu aceeași cerneală și aceleași caractere ortografice (fără ca de-o uniformitate să poată fi vorba), reia conceptul pe pagina din dreapta și-l duce pînă la deplina lui conturare. Același concept îl întîlnim, cu foarte puține modificări, în ms. 2259, 34, s-ms-ul *Marta* numerotat întîi 31, apoi 28, cu titlul complet și situat între *La mormîntul lui Pumnul* și *Horia*. Această versiune, ultimă, e datată 1870 și după ea a făcut cópia ce a trimis la *Convorbiri*.

În consecință transcriem această versiune, cu toate atributele ei, proprii s-ms-ului *Marta* și așezăm în subsol, cu variante, diferențele anterioare, ale ms-ului 2257, 179 :

III. 2259, 34 28. NOAPTEA POTOLIT ȘI VÎNĂT...

1. Noaptea potolit și vînăt arde focul în cămin
Într-un colț pe-o sofă roșă eu în fața lui privesc
Pănce mintea îmi adoarme pănce genele-mi clipesc
Lumînarea-i stinsă-n casă... somnu-i cald, molatec, lin.

5.2 Atunci tu prin întuneric te apropii surîzîndă,
Albă ca zăpada iernei, dulce ca o zi de vară
Pe genunchi te-așezi iubito, brațele-ți îmi încongioară
Gîtul... Iar tu cu iubire privești fața mea pălindă.

12. de-a>pe-a mea frunte.
II — 2257, 179.
1. Noaptea în cămin>N. potolit etc. ; 3. Păn'ce... păn' ce... ; 5. Atunci tu apari pin umbră> A. tu pin întuneric etc. ; 6. A. c.z. iernii — dulce etc. ; 7. P.g.t.—a.i. mîn[ele]>P.g.t—a.i. brațele îmi încongioară ; 8. Pălindă ;

Scanned with OKEN Scanner

3. Cu-ale tale brațe albe, moi, rotunde, parfumate
10. Tu grumazul mi-l înlănțui, pe-al meu piept capul ți-l culci
Și-apoi ca din vis trezită cu mînuțe, albe, dulci
De pe fruntea mea cea tristă, tu dai vițele-ntr-o parte.

4. Netezești încet și lenеș fruntea mea cea liniștită
Și gîndind că dorm șireato, apeși gura ta de foc
15. Pe-ai mei ochi închiși ca somnul, și pe frunte în mijloc
Și surîzi cum rîde visul peste inima-ndrăgită.

5. O desmiardă păn'ce fruntea-mi este netedă și lină
O desmiardă păn'ești junã ca lumina cea din soare
Păn'ești clară ca o rouă, păn'ești dulce ca o floare
Păn' nu-i fruntea mea sbîrcită, păn' nu-i inima-mi bătrînă

1870

*
* *

Problema de istorie literară, mai mult sau mai puțin anecdotică, e următoarea : *Noaptea...* e întîia poezie cu care Eminescu intră sub focul de baraj — nedrept (mai e nevoie s-o spunem ?) și de atîtea ori ignobil (abia dacă mai trebuie relevat) — al cronicarilor timpului. Dacă este un autor mai hărțuit, pas cu pas, pentru fiecare din scrierile lui, apoi este Eminescu. Și era drept să fie astfel. Pentru că singur Eminescu, la epoca aceasta, rupea cu toate canoanele și, mai ales, pentru că singur el aducea un accent inedit în mijlocul unei poezii acade-

9. Brațele tale>Cu-ale tale brațe ; etc. ; 10. *de fapt* ; gramuzul *(sic)* ; 11. Ș-apoi etc. ; 12. Ș.g.c.d.ș. apeși bu[za]>Ș.g.c.d.ș, apeși gura t.d.f. ; 15 Pe-a mea frunte>Pe-ai mei ochi închiși ca somnul, pe-a mea frunte la mijloc ; 16. Și surîzi cu șireție>Ș.s.c. rîde visul etc. ; 20. Păn' nu-i fruntea mea sbîrcită, păn' nu-i capul alb, bătrîn>P.n.-i.f.m.s. păn' nu-i capul sur, bătrîn ; Păn' nu-i fruntea mea sbîrcită și-a mea inimă bătrînă.

Scanned with OKEN Scanner

mizante. Se vor aminti, și în capitolele următoare, crîmpeie din această neobosită hărțuială, la care participau Hasdeu și *Revista contimporană*, *Ghimpele* și *Perdaful* și care, dacă pare a se potoli la un timp, izbucnește cu mai multă furie, în epoca maturității ziaristice a lui Eminescu, de la 1880 înainte.

De bună seamă că poezia lui Eminescu ar fi fost, în orice caz, ținta săgeților, atîtea din ele veninoase, cu care l-a acoperit nepriceperea, explicabilă, a contemporanilor. Ceea ce a determinat, însă și a desprins din țîțînele ei, avalanșa atacurilor a fost citația pe ordin de zi, cu care l-a învrednicit Maiorescu, abia după trei poezii publicate, ca și temeritatea de a fi fost orînduit îndată după Alecsandri. (De n-ar fi decît atît și de i-ar fi cu mult mai multe păcatele, ce evident nu sînt, și încă Maiorescu ar avea dreptul să doarmă liniștit în cripta istoriei literare.) Este în epoca aceasta, ca un refren (ce revine pînă și sub pana junelui Caragiale) al debutantului pus alături de un zeu consacrat, refren ce cunoaște o bogată existență.

Pentru cazul în speță, să spunem că *Noaptea* este folosită și ea în războiul ce Hasdeu ducea *Convorbirilor*, „*Junimei*“ și „*Nouei direcții*“. Cosmopolitismul *Convorbirilor* fusese relevat încă din *Traian* (27 iunie 1869), unde se putuseră citi și laude pentru anumite producțiuni. *Columna lui Traian* abundă în epigrame la adresa revistei ieșene. „Negruzziadele“ indică, singure, natura ironiei lui Hasdeu. Nu se ajunsese încă la cursele, de mai tîrziu, în care aveau să cadă *Convorbirile*, dar articolul *Direcția nouă* puse vîrf la toate. Așa că, începînd cu nr. 22 din 9 iunie 1871, *Columna lui Traian* înființează o rubrică de „Varietăți“, mai corect, subordonat acestei rubrici, capitolul: „Poezia Maiorescu“. Inovația este anunțată în acești termeni:

> „*Convorbirile literare* din Iași se laudă printr-un articol al d-lui Maiorescu de a fi creat o *nouă direcție* poetică, pe lîngă care un Bolintineanu, un Sion, un Mureșeanu și alții sunt niște pigmei.

Scanned with OKEN Scanner

În realitate nici chiar această *nouă direcție* nu este de tot nouă : adevărații săi fondatori nu sunt reformatorii de la *Convorbiri literare*, ci dd. Prodanescu și Cristorian.

Cu toate astea, întru cît cei în drept nu revendică ei înșiși laurii prioritații, noi unii nu credem de cuviință a contesta școalei d-lui Maiorescu mult dorita paternitate în sfera gallimatiei și pentru ca toată lumea să vadă, ca ce fel de poezie anume este *noua direcțiă a Convorbirilor literare*, vom reproduce din ele în fiecare număr al *Columnei lui Traian*, sub modesta rubrică a «Varietăților», cîte o mustră din muza d-lor al-de Bodnărescu, Eminescu, Pogor, Iacob Negruzzi, Matilda Kugler etc."

O dată cu această înștiințare, se reproducea din *Convorbiri literare*, de la 15 mai 1871, poezioara *Aș vrea*, de Matilda Kugler. „Poezia Maiorescu" de la 21 iunie *(Col. lui Tr.*, II, nr. 24) reproducea *Cavalerul* de Iacob Negruzzi, apărut în *Convorbiri* de la 1 iunie, iar numărul următor *(ibid.*, 25, 28 iunie 1871), fără nici un comentar, altul decît al sublinierilor, poezia lui Eminescu. Reproducem documentul în forma lui originară :

Varietăți

POEZIA — MAIORESCU

NOAPTEA...

Noaptea *potolit și vînăt arde* focul în cămin,
Dintr-un colț pe-o *sofă roșă*, eu în fața lui privesc,
Pîn'ce mintea îmi adoarme, pîn'ce genele-mi clipesc
Luminarea-i stinsă-n casă... *somnu-i cald*, molatic, lin.

Atunci tu prin întunerec te apropii surîzîndă
Albă ca *zăpada iernei*, dulce ca o zi de vară ;
Pe genunchi îmi șezi iubit'o [sic], brațele-ți îmi înconjoară
Gîtul... iar tu cu iubire privești fața mea pălindă.

Cu-ale tale braţe albe, moi, rotunde, parfumate,
Tu grumazul mi-l înlănţui, pe-al meu pept capul ţi-l culci;
Ş-apoi ca din vis trezită cu mînuţe albe, *dulci*,
De pe fruntea mea cea tristă tu dai viţele-ntr-o parte.

Netezeşti încet şi leneş fruntea mea cea liniştită
Şi gîndind că dorm, şireato, apeşi gura ta de foc
Pe-ai mei ochi închişi ca somnul şi pe *frunte-mi în mijloc*
Şi surîzi, cum rîde visul într-o *inimă-ndrăgită*.

O! desmiardă, pîn'ce *fruntea-mi este netedă* şi lină
O! desmiardă, pîn'eşti *jună ca lumina cea de soare*,
Pîn'eşti *clară ca o rosă*[1], pîn'eşti *dulce ca o floare*,
Pîn' nu-i faţa mea sbîrcită, pîn' nu-i inima bătrînă!

M. EMINESCU

(*Conv. lit.* din 15 iuniu)

Din numerele următoare, spicuim acele pasagii în care apare numele lui Eminescu: În *Buletinul interior* din II, 26, 5 iuliu 1871, în paragraful „Minunile d-lui Titu-Liviu Maiorescu", vorbind de invectivele parlamentare la adresa lui Bărnuţiu şi a tuturor somităţilor literare în viaţă, adaugă: „Pentru dînsul, Panteonul se compune din dd. Eminescu, Bodnărescu, Pogor, Iacob Negruzzi, Burlă, Kugler şi — d. Titu-Liviu Maiorescu!" Sub titlul *Un rămăşag (Columna lui Traian*, II, 30, 11 august 1871), articol căruia i se dă o întinsă publicitate, face istoricul cursei Gablitz-Ellias, administrată *Convorbirilor*, „în cari d. Titu-Liviu Maiorescu, bătîndu-şi joc de Bărnuţiu, de Şincai, de Ţichindeal, de Cipariu, de Sion, de Bolintineanu, de toate somităţile cugetării române şi mai ales de poeţi, celebrează cu emfază aşa-numita *Nouă direcţiă*, inaugurată, — risum teneatis! — de dd. Bodnărescu, Eminescu, Iacob Negruzzi şi *tutti quanti!*" (Să re-

[1] *clară ca o rosă* — într-adevăr, poezia apăruse în *Convorbiri*, cu această greşeală de tipar: *rosă* pentru *rouă*.

Scanned with OKEN Scanner

ținem că poezia *El și Ea*, a farsei, e intercalată în comedia *Orto-nerozia*, a cărei publicare începe la 15 noemvrie 1871 : „Jorj : Ascultă mă, Petrică, domnișoara Marița m-a rugat să-i copiez o poezie, un *charmant morceau*, publicat în ziarul *Noua-direcțiune*“.) În *Buletinul interior* din II, 31, 23 august, explică pentru ce n-a relatat nimic despre serbarea de la Putna : „Dd. Titu-Liviu Maiorescu, Iacob Negruzzi, Pogor, Slavici, Eminescu și Xenopolu, puși în capul serbării de la Putna, au redus-o, în toată puterea cuvîntului, la tristul rol al Unirii Române, monumentate de către dd. Halfon și Leiba-Cahane“.

Columna l.T. din III, 16, 17 aprilie 1872 semnează un început de armistițiu. Se vorbește acum, cu laude, despre Xenopol și de noul avînt francamente *românesc* al revistei transmilcoviane.

FLOARE ALBASTRĂ

„Convorbiri literare“, VII, 1 aprilie 1873

Cetită, după cum s-a văzut din notița anterioară, în aceeași ședință a „Junimei“, o dată cu *Înger și Demon* și tipărită în același număr al revistei — *Floare albastră* face parte dintre cele mai puțin înțelese din poeziile lui Eminescu, în orice caz din poeziile cele mai expuse neînțelegerii, și încă din cauza desăvîrșitei lor grații. Dacă pentru Slavici, precum s-a văzut, poezia era „mai bunișoară“, pentru cerberii și zeflemiștii timpului ea a fost un bogat izvor de răstălmăciri și glose ironice, toate, mai mult sau mai puțin, variațiuni pe tema glumei din *Muza de la Borta-rece* a lui Mihail Zamphirescu. Un citat din gravul Anghel Demetriescu, de la 1875, ce se va întîlni în notița poeziei următoare, arată pînă unde poate merge lipsa de receptivitate, pentru cele fragede, ca și servitutea glumei ieftine. Nimeni, însă, nu l-a întrecut întru aceasta pe Aron Densușianu, pe învățatul acesta aspru, care, și înainte, și după Grama, s-a aplicat, cu cele mai virulente sarcasme, asupra poeziilor lui Eminescu și asu-

pra seraficei *Flori albastre*, îndeosebi. Amatorul de curiozități îl poate urmări în toată statornica și obtuza lui atitudine, de la scrisorile literare din *Orientul latin* (retipărite în *Cercetări literare*, Iași, 1887) și pînă la lungul său studiu despre *Literatura bolnavă, id est* Eminescu, din *Revista critică-literară* (II, 5—6, mai-iunie și 10, oct. 1894). Oricîtă neînțelegere, oricît de dușmănos exprimată, n-ar fi putut umbri, însă, una din cele mai perfecte, în delicata lor putere evocatoare, dintre creațiunile liricei eminesciene.

Între interpretările cu care a fost însoțită și care nu puteau să nu ducă la simbolul romantismului german, se cuvine reținută aceea a lui G. Bogdan Duică, pentru care *Floare albastră* este în primul rînd un document biografic. Apropierile de peisaj și de conținut între cîteva din poeziile aceleiași vîrste, a locului natal, precum *Din străinătate*, *Un roman*, *Floare albastră*, dădeau istoriografului îndreptățirea să vorbească de una și aceeași *iubită de la Ipotești*, pe care ar fi cîntat-o întîia oară în elegia *Elena* (cf. capitolul *Mortua est !*). Folosind imagina clasică, ne-am afla adică în fața unei Beatrice pe care ar fi căutat-o și cîntat-o întreaga viață, chiar dincolo de întrupările ei pămîntene. Interpretare ce nu exclude, totuși, pe celelalte.

Ms. *Floare albastră* se află în singurul ms. 2259, 204—205, și într-o formă necompletă. E una din cópiile de atelier, ale celor dintîi 5 strofe, lipită pe două din filele detașate, ale unuia din micile caiete cartonate de Viena. Tot în aceste pagini, la fel lipite, și cópii dintr-o formă evoluată a *Ondinei*. Restul strofelor s-a rătăcit, ducînd cu sine și enigma ultimului vers. Faptul trebuiește specificat, cu atît mai mult cu cît indicațiunile de pînă acum nu sunt tocmai clare. Scurtu notează, în ediția sa, că în manuscrisul respectiv se află : „textul identic al primelor cinci strofe“, ceea ce ar lăsa să se creadă că, pentru rest, textul nu e identic. Iar Botez precizează că, necompletă, versiunea prezintă „numai cele cinci strofe de la începutul poeziei“. În realitate manuscrisul cuprinde 6 strofe, cum se poate vedea din reproducerea de mai jos, care,

Scanned with OKEN Scanner

deși aproape aidoma cu textul publicat, merită să fie transcris, deoarece mai sugestiv apare procesul de eliminare, aplicat de poet, acelei inedite strofe a 3-a. În treacăt să spunem că, deși de o lectură întrucîteva dificilă, strofa e totuși descifrabilă și adaugă o imagine, cu care abia poezia de mai tîrziu, a lui Minulescu, ne familiarizase. Interesantă socotim și varianta versului *Piramidele*, ceea ce arată că dintru întîi 3 strofe începeau de-a rîndul cu *Înzădar*. Forma ultimă, cu eliminarea strofei a 3-a și cu stabilizarea versului *Piramidele* — operație radicală și de un nedezmințit instinct artistic — constituie, fără doar și poate, o biruință și o ilustrare.

2259, 204—205 FLOARE-ALBASTRĂ

Iar te-ai cufundat în stele
Și în nori și-n ceruri nalte
De nu m-ai uita încalte
Sufletul vieței mele.

Înzădar rîuri în soare
Grămădești n-a ta gîndire
Și cîmpiile asire
Și întunecata mare.

Înzădar La Plata mînă
Sînta-i mare argintoasă
Prin cîmpii întunecoasă
Prin pădurile bătrîne.

Piramidele-nvechite
Urcă-n cer vîrful lor mare —
Nu căta în depărtare
Fericirea ta iubite.

9—10 Înzădar La Plata curge
Ca o mare argintoasă ;
11 *de fapt :* Prin cîmpii întunecoasă ;
13 În zădar vezi piramide ;

Astfel zise mitica
Dulce netezindu-mi părul —
Ah ea spuse adevărul
Eu am rîs n-am zis nimica.

Hai în codrul cu verdeață
Unde isvoare plîng în vale
Stînca stă să se prăvale
În prăpastia măreață.

Spuneam că restul, rătăcit, al poeziei a luat cu sine și enigma ultimului vers. Într-adevăr. Dezlegarea nu va putea veni decît în ziua în care hazardul binecuvîntat va fi scos la iveală și restul, necunoscut deocamdată, al manuscrisului. Textul *Convorbirilor,* ca și al celor mai multe ediții, cu Maiorescu în frunte, sună : *Totuși este trist în lume.* Edițiile Ibrăileanu, Ortiz (*Tutto è ora triste nel mondo !*), Dragomirescu dau : *Totul este trist în lume.* La Călinescu : *Totuși...,* iar în notă : *„Totuși" al poetului rămîne, ce-i drept, nefiresc.* Cea mai categorică, cum era și de așteptat, este ediția Dragomirescu : „Am adoptat varianta «Totul este trist în lume» în loc de «Totuși este»... (*Convorbiri literare,* Scurtu), pentru că aceasta din urmă este o evidentă greșeală de tipar, care s-a strecurat și în ediția Maiorescu" (pag. 208).

Despre tiparul, plin de greșeli, al *Convorbirilor* e inutil să se mai vorbească. Și *totuși,* dacă este îngăduit a spune, cine ar putea afirma cu siguranța, de care singur d-l Mihail Dragomirescu nu se îndoiește, că bizarul vers, în forma din *Convorbiri,* e numaidecît o eroare de tipar ? *Totul este trist în lume,* de bună seamă, și simplu, și firesc. Dar versul ascunde un ochi de lumină, ce trebuie dibuit și desprins, cu atenție, din întuneric.

Textul, așa cum e cunoscut, mai prezintă două incertitudini. Întîi versul : *Nime-n lume n-a s-o știe,* din *Convorbiri* și Maiorescu, apare cînd așa (Duică, Ibrăileanu, Călinescu), cînd *Nime-n lume n-o s-o știe* (Scurtu), cînd *Nime-n lume n-o să știe* (Dragomirescu). Dacă prima formă e, fără îndoială, cea eminesciană (în lipsa ma-

22. Unde rîuri curg>U. isvoare etc.

nuscrisului, se poate apela la forme ca *Clopotul n-a plînge* din *Împărat și proletar)*, ultima rezolvă toate obiecțiile de non-eufonie. În orice caz, alegerea cată să se facă între respectul la forma originară și erezia radicală.

În strofa a 6-a *Convorbirile* dau : *Lîngă bolta cea senină — Și sub trestia cea lină* și la fel : Maiorescu, Scurtu, Dragomirescu. Duică îndreaptă : *Lîngă trestia cea lină — Și sub bolta cea senină* (Ortiz folosind încă o inversiune : *Sotto la volta serena del cielo — e il leggiero tetto dei rami)* ; la fel, Ibrăileanu. La Călinescu, versiunea din *Convorbiri* iar în notă : „firesc ar fi : *...Lîngă trestia cea lină — Și sub bolta cea senină*". De bună seamă că trebuie să ne raliem rectificării lui Bogdan-Duică.

Dar și acesta, ca și versul-enigmă, cu care se încheie poezia, rămîn pe seama viitorului.

*

* *

În lipsa unui manuscris complet sau a vreunui motiv înrudit de aproape, transcriem următoarele versuri, al căror îndepărtat ecou nu ni se pare lipsit de interes. Poezia e din ms. eterogen 2260 și aparține, după vecinătăți, însemnate cu creionul, epocii de Berlin-Iași. O poezie vecină vorbește de teatrul românesc și de Elisa Müller : *În teatru românesc — Azi e Elisa Müller.*

2260, 133

Ah ! ce dulce-ai fost tu rosă
Cînd svîrlind-o-n a ei poală
Ai împlut lumea cu miros
Ș'al ei [sîn*] cu răcoreală.

Astăzi frunză cătră frunză
Tu ești neagră, ofilită
Unde ești tu dusă-n lume
Unde ești s-o vezi iubită.

2260, 133. — 2. Cînd te-am>*de fapt :* C. svîrlind-o în (sic) a ei poală ; 5. *două reziduuri de cuvinte, indescifrabile ;*

Numai umbra unui miros
Dintre foi respiră-o leacă
Nu-i nimic în astă lume
Nu-i nimică să nu treacă.

Văd viața-mi o poveste
Curgînd lin mirositoare
Ca și florile uscate
Învelite*-n cutioare.

*

* *

Bibliografia periodicelor noastre cunoaște o revistă, ce și-a luat titlul de la suava poemă eminesciană. Iată în ce termeni explica Al. Antemireanu, criticul și doctrinarul revistei, acest botez. Poetul de care e vorba e St. O. Iosif ; „Da, am luat aceste drăguțe cuvinte în înțelesul lor idealist, în înțelesul german al lor, căci la germani *floare-albastră* e simbolul celui mai curat ideal. Și iată cum : Nașul revistei a fost un poet, un poet gingaș, bun cunoscător al literaturii germane. Alegînd acest titlu, el a fost inspirat de poezia *Floare albastră* a lui Eminescu și cînd ni l-a propus a arătat totdeodată și frumosul sens pe care floarea aceasta l-are în poezia germană“ (Emir. [Al. Antemireanu] ; *„Floare-albastră“*, în *Floare-albastră*, I, 4, 1 noiemvrie 1898).

LACUL

„Convorbiri literare“, X, 1 septembrie 1876.

Aparținînd, precum s-a spus, ciclului veronian, ca și *Crăiasa din povești* și *Dorința*, dimpreună cu cari, în aceeași matcă, s-a elaborat, și totodată au și fost publicate, în același număr al *Convorbirilor* — *Lacul* este

10. Dintre foi îi mai respiră ; 13. Aud viața-mi *etc.*

printre cele din urmă apărute și reprezintă, în felul de lucru al lui Eminescu, unul din cazurile frecvente — dacă e îngăduit a spune — de irigație lirică : un fir, adică, dedus din albia inspirației principale sau cu o imagine ce pare un joc de cuvinte și e cu mult mai puțin : un val din aria de valuri a lui *Călin*.

Ms. Procesul poate fi urmărit în primul concept integral, din *Călin I*, 2262, 108, unde (cf. facsimilul, p. 407) se poate observa că al 5-lea vers de sus, sunînd în prima redacție : *Lîngă lacul cel albastru, încărcat cu nuferi mari* e înlocuit instantaneu (dovadă rima versului următor) cu : *Lîngă lacul care-n tremur somnoros și lin se bate* (întîi, tranzitoriu : *somnoros și lin clipește).* După un procedeu frecvent, se prea poate ca, la o secundă după ce-a substituit versul, să fi început, marginal, redactarea poeziei *Lacul*. Versul părăsit (și părăsit, poate, tocmai pentru că se impusese prin muzicalitatea lui ca un început de poezie, autonomă) e reluat, frînt în două și poezia derivă. Să se mai observe că, așa cum e conturată poezia, e o variațiune pe tema finalului acestui concept din *Călin I (ms. 2262,* 105—109), unde reapare versul : *Lîngă lacul cel albastru încărcat cu flori de nufăr*. Presupunerii că *Lacul* ar fi fost compus după încheierea ultimului vers din acest *Călin*, se opun condițiile de atelier, locul unde este redactată poezia, obiceiul devenit lege, de a relua, în timpul lucrului, motive din poema în curs și a le preface marginal, ca și spațiul de hîrtie albă de după ultimul vers din *Călin*, unde ar fi fost drept să schițeze *Lacul*, dacă acum, la urmă, i-ar fi fost sugerat.

Această primă formă a poeziei mai pune o problemă. În redacția aceasta *Lacul* are 6 strofe, pe cînd în textul definitiv 5 strofe. Ipotezei că strofa întîi e depășită de strofa a doua și părăsită chiar de atunci, se opune simetria ce Eminescu realizează între temele strofelor 1 și 6. Transcrierea noastră păstrează toate strofele, cu toate că strofa I-a ridică serioase întrebări. (În treacăt, să notăm că, la Botez, versul 3, *Trece iubita-n lacrimi*, e de două ori eronat : ca sens și ca ritm. La epoca aceasta, Eminescu e un perfect meșteșugar al versului. După cum greșită e și bănuiala lui Botez că *Lacul*, deci și acest

Călin, ar aparține anului 1873. La epoca aceea pot urca doar elemente, ce aveau să fie utilizate cu timpul.

De pildă : ca și pentru *Făt-Frumos din tei* și *Crăiasa din povești*, iată tot în *Călin Nebunul*, 2268, 49 corespondentul sugestivului vers :

Lîngă lacul cel albastru înstelat cu nuferi mari,
Printre trestii auroase ce se leagăn solitari

2262, 108.

Lngă lacul cel albastru
Încărcat cu galbeni nuferi
Treci iubite, [ochii]-n lacrimi —
Vîntu-ntreabă de ce suferi ?

Lacul tainic și albastru
Nuferi galbeni îl încarcă
Tresărind în cercuri albe
El cutremură o barcă

Și eu trec pe lîngă ape
Parcă caut, parc-aștept
Ea din trestii să răsară
Și să-mi cadă grea pe piept

Să intrăm în luntrea mică
Îngînați de glas de ape
Și să scap din mînă cîrma
Și lopețile să-mi scape.

Să plutim cuprinși de farmec
Peste noi în ceruri lună
Vîntu-n trestii lin foșnească
Unduioasa apă sună —

Peste strofa I-a mai e o linie subțire ; să fie dinainte ? Să fi tăiat, adică, prima strofă înainte de a fi tăiat întreaga poezie ? Sau linia ce trece peste toate strofele, la început n-a avut cerneală suficientă și a fost repetată ? (Cf. facsimilul). Întrebarea nu e chiar atît de gratuită. Ea ar rezolva chestiunea dacă poezia a avut inițial 6 strofe — cum ni se pare, căci e o simetrie între strofele 1 și 6 sau dacă strofa întîia e prelucrată de la început în a doua.

7-8.1° El cutremură cu unda-i
O ușoară mică barcă

2° Fulgerînd în cercuri albe
El cutremură o barcă

10. Parcă caut ce-am pierdut ; 19. Vîntu-n trestii să foșnească.

Scanned with OKEN Scanner

Dar nu vine — Al meu suflet
Înzadar suspini și suferi
Lîngă lacul cel albastru
Încărcat de galbeni nuferi.

*
* *

Al doilea ms. e 2283, 95 v. — 94 v. Cuprinde 5 strofe și transcrie pe 2262, 105, minus strofa I. Deosebirile le raportăm la textul anterior, a cărui numerotație o și păstrăm :

5—8 *id.* ; 9. Ș.e.t.p.l. apă ; 10. Parc-ascult — și parc-aștept ; 11—12 *id.* ; 13. Să sărim în luntre mică ; 14—16 *id.*

17—20.

1° Să plutim cuprinși de	2° Să plutim cuprinși
farmec (în voia apei) *(a)*	de farmec
Peste noi în ceruri lună	Sub lumina blîndei lune
Vîntu-n trestii lin foșnească	Vîntu-n trestii lin foșnească
Unduioasa apă sună	Unduioasa apă sune !

(a) *parantezul al lui Eminescu.*

21—24

1° Dar nu vine — și zadarnic	2° Dar nu vine-n veci nu vine
Tu nebun suspini și suferi—	Și-n zădar suspin și sufăr.
Lîngă lacul cel albastru	Lîngă lacul cel albastru
Încărcat cu flori de nuferi.	Încărcat cu flori de nufăr.

[M. Eminescu, *Opere*, *I.* Ediție critică îngrijită de Perpessicius, F.P.L.A., 1939, p. 315—318 ; 339—342 ; 387—388.]

SEXTIL PUȘCARIU

PROFILUL MUZICAL AL *RUGĂCIUNII* LUI EMINESCU (16)

Dacă repetarea acelorași sunete — în cele mai variate forme — se poate constata relativ ușor, cu atît mai greu e să precizezi alternanțele și contrastele care dau *profilul*

Scanned with OKEN Scanner

muzical al unui vers sau al unei poezii. Vom încerca totuși s-o facem cu una din cele mai melodioase poezii ale lui Eminescu, cu *Rugăciune*, pe care o reproducem întreagă :

Rugămu-ne-ndurărilor,
Luceafărului mărilor ;
Din valul ce ne bîntuie
Inalță-ne, ne mîntuie.
Privirea-ți adorată
Asupră-ne coboară
O, Maică preacurată
Și pururea fecioară,
Marie !

Am subliniat cele două versuri care formează sîmburele *Rugăciunii* : strigătul îndreptat, în momentul suprem, de un naufragiat al vieții către puterea divină. Mai rar versuri de o mai concentrată expresivitate. Tot ce premerge și ce urmează e într-o legătură intimă și într-o armonie desăvîrșită cu ele.

Rima bogată nu unește numai pentru ureche pe „bîntuie“ cu „mîntuie“, ci implorarea mîntuirii e o urmare firească a acelei „bîntuiri“, care exprimă toată intensitatea unor crize sufletești devenite insuportabile prin necontenita lor revenire. „Valul“ ce crește năprasnic și amenințător din unduirea apei apare și în ritm : silaba accentuată se înalță după o urmare de trei silabe neaccentuate. Acest ritm, la rîndul lui, aduce cu sine multele proparoxitone : formele verbale fără sufix, „bîntuie“, „mîntuie“ (nu „bîntuiește“, „mîntuiește“), construcțiile cu pronumele enclitic : „rugămu-ne“, „înalță-ne“, „asupră-ne“ (nu „ne rugăm“, „ne înalță“, „asupra noastră“) și dativele „mărilor“ și „îndurărilor“.

Mai mult chiar decît prin imaginile poetice, prin rimă, ritm, alegerea și potrivirea cuvintelor, poetul izbutește prin anumite sonorități armonice să ne pregătească pentru ca clocotul sentimentelor sale să răsune și în sufletul nostru. Limitînd cercetarea la vocalele din silabele accen-

Scanned with OKEN Scanner

tuate, cred că am ajuns să pot prezenta și în mod grafic, deci obiectiv, profilul muzical al *Rugăciunii* lui Eminescu.

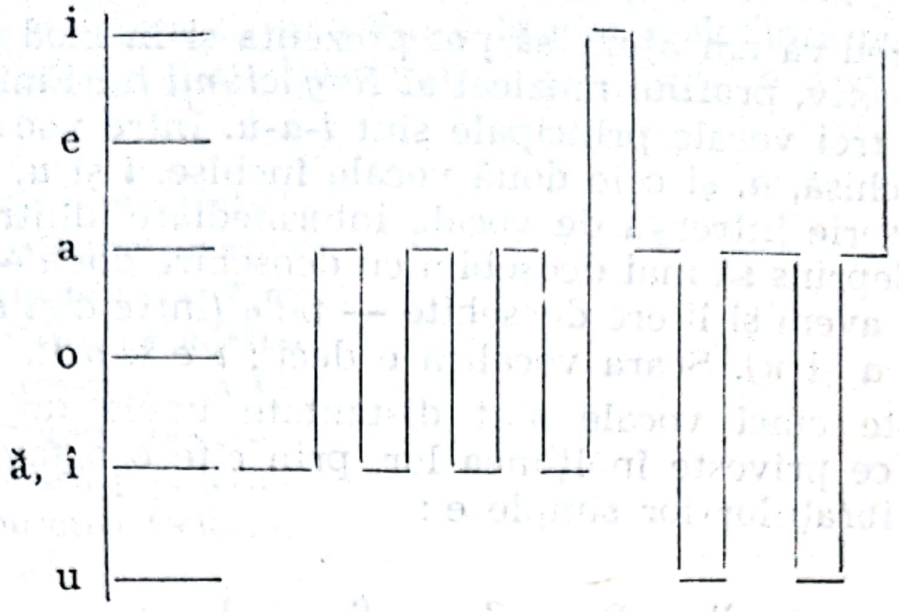
Cele trei vocale principale sînt *i-a-u*. Între vocala cea mai deschisă, *a*, și cele două vocale închise, *i* și *u*, se găsește o serie întreagă de vocale intermediare, dintre care ne-am deprins să mai deosebim cu deosebire două — pentru care avem și litere deosebite — pe *e* (între *a* și *i*) și pe *o* (între *a* și *u*). Scara vocalică e deci : *i e a o u*.

Aceste cinci vocale sînt distanțate unele de altele, în ceea ce privește înălțimea lor, prin cîte o octavă. Numărul vibrațiilor lor simple e :

u	o	a	e	i
450	900	1800	3600	7200

În unele limbi se mai găsesc și alte vocale. Astfel, francezii și germanii au pe *ö* și *ü*, noi pe *ă* și *î*. Dacă asupra articulăriii vocalelor *ă* și *î* sîntem azi destul de bine informați, nu știm prea multe despre înălțimea lor, deci nu știm sigur unde trebuie așezate în scara vocalică. Judecînd însă după efectul pe care-l produc asupra urechii noastre, locul lor e între vocalele profunde *o* și *u*, și adică *ă*, mai aproape de *o*, iar *î* mai aproape de *u*. (Weigand însemna în transcrierea sa fonetică pe *ă* prin *o* și pe *î* prin *u*). Făcînd abstracție de micile deosebiri ce există între *ă* și *î*, așezîndu-le pe amîndouă împreună, între *o* și *u*, căpătăm în românește un portativ cu șase linii, din care cea mai de jos e linia *u* și cea mai de sus linia *i*. (Pentru limba franceză sau cea germană portativul ar avea linia a șasea, pentru *ü* și *ö*, între linia *i* și linia *e*.)

Dacă pe acest portativ imaginar însemnăm cu cîte o liniuță orizontală cele 17 vocale din silabele accentuate *(-gă, -ră ; -cea-, mă- va-, bîn- ; -nal-, mîn- ; -vi-, -ra- ; -su-, -boa- ; mai-, -ra- ; pu-, -cio- ; -ri-)* și unim capetele lor prin linii verticale, dobîndim următorul profil muzical al poeziei *Rugăciune* :



Profilul muzical al *Rugăciunii* lui Eminescu

Ce deslușim în această imagine grafică ?

Descoperim înainte de toate „valurile“ pe care le schițează și ritmul poeziei. Faptul că între vocalele acentuate nu se găsesc niciodată *e* și *o* (căci în diftongii *oa* și *ai*, *o* și *i* sunt elemente slabe care î n t o v ă r ă ș e s c numai pe *a* accentuat) e caracteristic, zbuciumul sufletesc e prea mare pentru ca expresia lui să se oprească pe liniile vocalelor de tranziție. În versurile care formează sîmburele poeziei, e vorba de „valuri“, nu de „unde“; profilul muzical nu schițează, deci, o unduire ușoară, ci o tălăzuire, o învăluire puternică.

Partea dintîi — cuprinzînd primele patru versuri — se mișcă întreagă, în ridicături și coborîri egale, subt linia mijlocie a vocalei *a*. E un „de profundis clamavi“, care amintește — după nimerita caracterizare a lui D. Popovici — sunetele de orgă. Culmile valurilor — silabele în care răsună vocala *a* — se găsesc totdeauna în cuvintele care, ca înțeles, deșteaptă în noi imaginea înălțimii sau a ridicării : „luceafăr“, „val“, „înalță“.

În partea a doua a poeziei avînd să urmeze cuvîntul „coboară“, el e pregătit printr-o linie care, ea însăși, scade de la cea mai mare înălțime, cu un scurt popas pe

Scanned with OKEN Scanner

linia mijlocie, la cea mai mare adîncime : *i—a—u* (Privirea-ți adorată, / Asupră-ne...“

În această parte a doua zbuciumul sufletesc apare mult intensificat, pînă se topește în acel strigăt cu care culminează poezia: *Marie*. Invocarea pe nume a Maicii Domnului tocmai la sfîrșit — fără să sufere alte cuvinte care ar umplea versul cu numărul de silabe al versurilor precedente — este de un efect deosebit. Dar numele Maria (care era dat și nu putea fi, deci, înlocuit prin un alt sinonim) cuprinde vocala cea mai înaltă, *i*. Simțul de compoziție al poetului nu putea lăsa această bruscă ridicare suspendată oarecum la sfîrșitul poeziei. De aceea el i-a creat un contrapunct. Strofa a doua a poeziei — cuprinzînd ultimele patru versuri — începe cu o silabă cu *i*. Această înălțare excesivă pe portativ cere, la rîndul ei, o coborîre dincolo de limitele păstrate în strofa dintîi a *Rugăciunii*. De aceea lui *i* din „privire“ *și* „Maria“, le răspund cei doi *u* din „asupră-ne“ și din „pururea“. Valul prefăcut în munte, înainte de a se ridica a doua oară din adîncimi, stăruie timp de trei silabe pe linia „a“ în „coboară“, „maică“ *și* „preacurată“.

Nu trebuie să ne închipuim că Eminescu a pus intenționat în poezia sa toate elementele pe care le-a scos la iveală interpretarea noastră. El le-a găsit, condus fiind de o instinctivă sete de muzicalitate. Dar multele variante păstrate — dintre care nici una nu are un profil muzical atît de armonios — dovedesc că perfecțiunea atinsă și din punct de vedere al muzicalității nu se datorește numai unei inspirațiuni momentane, ci nobilei străduințe de a se ridica, prin căutare neodihnită, la înălțimea geniului înnăscut.

Dacă am încerca să așezăm pe portativ și alte poezii după principiile urmate în *Rugăciune*, am da, probabil, greș, căci fiecare poezie își are profilul ei muzical particular. Încercarea de a găsi principii generale, potrivite pentru toți poeții și pentru toate poeziile, o cred zadarnică.

În unele versuri m u z i c a l i t a t e a se unește — după cum văzurăm — cu p l a s t i c i t a t e a versului. Nu trebuie însă confundată muzicalitatea cu o n o m a t o p e e a. Tocmai versul „Și dacă ramuri bat în geam“ ne-o arată. Într-adevăr,

interjecțiile onomatopeice constînd din *p+vocală+c* sunt în românește : *pac* pentru o explozie, *poc* pentru lovirea cu un obiect contondent, și *pic* pentru sunetul produs de căderea unui strop de apă. Dacă poetul ar fi vrut să i m i t e sunetul produs de lovirea ramurilor de geam, ar fi trebuit să aleagă cuvinte cu *o* în silabă accentuată. Faimosul vers al lui Coșbuc :

Prin *v*ulturi *v*întul *v*iu *v*uia

unește aliterațiunea cu onomatopeea — căci un *v* prelungit imită suflarea vîntului — ceea ce dă versului său o plasticitate mare, dar nu-l face deosebit de melodios.

— Spre a ilustra deosebirea ce există între muzicalitate și onomatopee, reproduc sfîrșitul poeziei *The Cataracte of Lodore* de R. Southey (1774—1843) și un fragment mai mare din traducerea română a lui St. O. Iosif. Atît poetul englez cît și cel român au izbutit să imite în versurile lor căderea vijelioasă, zbuciumată și frămîntată a apei : nici unul n-a scris o poezie care să exceleze prin muzicalitatea ei. [...]

[*Gîndirea*, XIX (1940), nr. 4 p. 260—263. Reprodus din *Limba română*, I, Editura Minerva, București, 1976, p. 89—92.]

VLADIMIR STREINU

EMINESCU, POET DIFICIL

Cuvintele acestea de „poet dificil“ au venit să sporească vocabularul critic relativ de curînd. Ele exprimă o noțiune modernă, cu ajutorul căreia se precizează cele dintîi raporturi ce pot exista între un anumit poet și cititorii săi.

Poetul, la prima lectură, obscur, e un poet dificil. Nu interesează de cîte ori trebuie citit să devină limpede. Fapt este că nici unul dintre cîți poeți dificili există de la un timp n-a rămas, așa-zicînd, neexplicat. S-ar părea,

prîn urmare, că orice natură lirică nouă se prezintă mai întîi cu totul închisă în sine, fiindcă la producerea ei nu colaborează convențiile noastre intelectuale. La început, ne simțim izbiți în deprinderile gîndirii, cu care ne opunem noutății poetice, cum ne opunem oricărei încercări, venită din orice direcție, de a ni se zdruncina siguranța de noi înșine ; cu timpul însă, textele lirice, care au stîrnit adevărate spaime la apariție, se integrează prin comentariul unuia și altuia, dar mai ales prin familiarizarea înțelegerii noastre cu ele, în complexul convenției intelectuale.

Încît, dacă astăzi, răsfoind vechea *Revistă contimporană* a lui V. A. Ureche, suntem surprinși că un G. Gelliano a putut respinge poezia lui Eminescu, cu atît mai mult cu cît se pretinde că sub acest pseudonim s-ar fi ascuns mult cultivatul Anghel Demetriescu, transpunîndu-ne în aceea epocă, am fi mirați ca asemenea atacuri să nu se fi produs. Căci Eminescu a fost și este încă un poet dificil.

Cu toate acestea, dacă este să avem o deplină sinceritate față de noi înșine, nu o dată, citindu-l, se trezesc vechi nedumeriri, peste care de obicei se trece, pentru că oprirea în loc s-a ajuns a se resimți ca fiind lucru oarecum de rușine ; dar, peste aceste nedumeriri, care sunt totdeauna ale facultății logice, se trece și fiindcă nu mai pot fi observate. Cauzele sunt două : una este familiaritatea noastră îndelungă cu opera, ceea ce nu ajută atît de mult înțelegerea deplină, cît acceptarea ei așa cum ni s-a dat, iar a doua ține de opera însăși, de profundele ei sugestii muzicale, care lucrează asupra spiritului nostru ca un narcotic. Și aceasta este influența cea mai puternică, prin care dificultățile se rezolvă ca de la sine, fără să mai fie timp a fi observate.

În adevăr, așa cum au arătat ultimii comentatori, poezia lui Eminescu este o continuă legănare, o armonie de însomnorare a spiritului, un fel de menținere, de echilibru muzical, între somnul real și starea de trezie. Poetul, luînd cu sine și pe cititor, alunecă spre viața nedeslușită, spre visul turbure, dar liniștit, al vegetalelor, al apelor,

al astrelor și al întregii naturi, pe care nici n-o evocă atît, cît se simte făcînd cu ea același corp.

Ori de cîte ori se ivește îndemnul la iubire, el se dă în vederea acestei fericiri de pierdere în traiul confuz al naturii :

Vino-n codru la izvorul
Care tremură pe prund,
Unde prispa cea de brazde
Crengi plecate o ascund.
. . . . . .
Vom visa un vis ferice,
Îngîna-ne-vor c-un cînt
Singuratice izvoare,
Blînda batere de vînt.

Adormind de armonia
Codrului bătut de gînduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rînduri-rînduri.

Însuși extazul erotic apărînd, acela din doi, care îl exprimă, îl resimte mai ales ca participare la viața superioară a cadrului cosmic:

Dă-mi-i mie ochii negri... nu privi cu ei în laturi,
Căci de noaptea lor cea dulce vecinic n-o să mă mai saturi,
Aș orbi privind într-înșii... O, ascultă numa-ncoace
Cum la vorbă mii de valuri stau cu stelele proroace !
Codrii negri aiurează și izvoarele albastre
Povestesc ele-n de ele numai dragostele noastre
Și luceferii ce tremur așa reci prin negre cetini,
Tot pămîntul, lacul, cerul... toate, toate ni-s prietini...
Ai putea să lepezi cîrma și lopețile să lepezi,
După propria lor voie să ne ducă unde repezi,
Căci oriunde numai ele ar dori ca să ne poarte,
Pretutindeni fericire... de-i viață, de e moarte.

Scanned with OKEN Scanner

Și, cînd înțelegerea erotică lipsește din partea femeii, poetul o învinovățește de ignoranța aceleiași posibile participări, căci el, cu condiția de a fi înțeles în aspirația lui,

Ar atrage-n visu-i mîndru a izvoarelor murmururi,
Umbra umedă din codri, stelele ce ard de-a pururi.
. . . . . .
Știe oare ea că poate ca să-ți dea o lume-ntreagă,
C-aruncîndu-se în valuri și cercînd că te-nțeleagă
Ar împle-a ta adîncime cu luceferi luminoși ?

Dar toate imaginile, dacă se observă bine, plutesc într-un fel de ceață, care nu este a vieții spiritului nostru, într-o legănare somnolentă, după cum s-a zis, care exercită asupra cititorului o moleșire dulce, perdeluindu-i privirea. În această stare, funcția intelectivă a sufletului, față de care orice poet nou este un poet dificil, trece printr-un mic leșin. O amețeală ca de farmec cuprinde totul și ceea ce mai rămîne să se audă e un adevărat descîntec, al cărui neînțeles logic nu ne oprește în loc nici o clipă.

Și astfel nu mai putem înregistra dificultățile poeziei eminesciene. Ele fac parte din trei categorii. Sunt mai întîi expresii și versuri neînțelese, sunt apoi poeme întregi neînțelese și, în sfîrșit, în al treilea rînd, vin propozițiile fundamentale ale lirismului eminescian, care fac din Eminescu, în ciuda presupusei sale popularități și a limpezimii, de care se încîntă în gura mare noii Gellieni, un poet pe cît de mare, pe atît de ermetic.

Cine a trecut prin școlile noastre care întreține cultul eminescian pe baza limpidității de exprimare, știe că *Venere și Madonă*, după ce se analizează în antiteza ei lirică, e memorizată mai ales în cîteva versuri, ca un costum pus la păstrare în două-trei cuie.

În special, nu se uită *Venere, marmură caldă, ochi de piatră ce scînteie, Braț molatic ca gîndirea unui împărat-poet* și *Ți-am dat palidele raze ce-nconjoară cu magie / Fruntea îngerului geniu...*, printre alte cîteva, pe care le trezește deodată numai amintirea titlului. Muzicalitatea acestor versuri ne pune în situația de a le accepta

întocmai ca adevărate modele de frumusețe, ceea ce în adevăr că sunt, deși primele două cuprind un nonsens, iar celelalte se sprijinesc pe o idee cel puțin turbure.

Căci invocarea Venerii ca „marmură caldă" și ca statuie, avînd „braț" și încă „molatic", cu o minte căreia nu-i este rușine de ceea ce nu înțelege și care deci nu simulează nimic, nu se poate pricepe. De asemeni, sustrăgîndu-ne influenței turburătoare a muzicii lor de harpă, celelalte versuri menționate, prin care ni se spune pînă la ce punct ideal a fost înălțată femeia de rînd, se susțin cu imaginea „îngerului-geniu", de care nu se leagă mai nici o reprezentare și pe care n-o luminează nici restul operei întregi, unde geniul e totdeauna înfățișat numai ca demon.

Exemple de dificultăți ale inteligenței cititoare, cînd aceasta izbutește să-și ferească trezia de fermecele armoniei, sunt nenumărate : în *Sara pe deal, Stelele nasc umezi pe bolta senină* ; în *Floare albastră, Și te-ai dus, dulce minune, / Și-a murit iubirea noastră. / Floare-albastră ! floare-albastră !... / Totuși este trist în lume !* ; în *Dorința, Adormind de armonia / Codrului bătut de gînduri* ; în *Împărat și proletar, Ardeți acele pînze cu corpuri de ninsori : / Ele stîrnesc în suflet ideea neferice / A perfecției umane...* sau *Cezarul trece palid, în gînduri adîncit* ; *Al undelor greu vuet* (undele Seinei. n.r.), *vuirea în granit / A sute d-echipajuri, gîndirea-i n-o înșeală* și, îndeosebi, *Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi* ; în *Înger de pază, Ești demon, copilă, că numai c-o zare / Din genele-ți lunge... / Făcuși pe-al meu înger cu spaimă să zboare, / ... ?* ; în *Departe sunt de tine,* iubita are *mîini subțiri și reci,* iar în *Apari să dai lumină,* e implorată *O, marmură,* avînd *ochii... reci,* ca și *ochii cei de gheață ai morții* ; etc., etc.

În fața oricărui exemplu de mai sus, un număr dat de cititori, dacă este bună credință, adică sinceritate intelectuală desăvîrșită, va-ncerca aceeași dezorientare la prima lectură, urmînd să se lămurească mai tîrziu sau să nu se lămurească deloc, niciodată. Asemenea expresii, versuri sau strofe, ca să pară limpezi dintr-o dată, cîteva presupun din partea cititorului o experiență lirică pro-

Scanned with OKEN Scanner

prie sau o experimentare îndelungă a poeților, cele mai multe însă trebuind a fi comentate cu alte versuri eminesciene din restul operei.

În primul caz, „stelele nasc umezi", „armonia codrului bătut de gînduri", „zarea din genele lunge" și „ideea neferice a perfecției umane", ca expresii poetice de mare frumusețe, s-ar explica, dacă se poate spune astfel, de cine are o educație lirică personală. În aceeași categorie intră și „al undelor greu vuiet, vuirea în granit a sute d-echipajuri, gîndirea-i n-o înșală".

Al doilea caz e reprezentat prin „vis al morți-eterne e viața lumii-ntregi" și vedenia marmoreană a iubitei. Astfel de versuri, pînă să se limpezească în taina lor de frumusețe eternă, capătă semnificații înșelătoare.

Căci dacă le credem în ceea ce spun dintr-o dată, versul cu care se subliniază ataraxia finală din *Împărat și proletar*:

Astfel umana roadă în calea ei îngheață,
Se petrifică unul în sclav, altu-mpărat,
Acoperind cu noime sărmana lui viață
Și arătînd la soare-a mizeriei lui față,
Fața — căci înțelesul e-același la toți dat.

În veci aceleași doruri mascate cu-altă haină,
Și-n toată omenirea în veci același om —
În multe forme-apare a vieții crudă taină,
Pe toți ea îi înșală, la nime se destaină,
Dorinți nemărginite plăntînd într-un atom.

Cînd știi că visu-acesta cu moarte se sfîrșește,
Că-n urmă-ți rămîn toate astfel cum sunt, de dregi
Oricît ai drege-n lume — atunci te obosește
Eterna alergare... ș-un gînd te-ademenește:
Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi.

poate însemna și dorul de moarte, la care s-ar reduce „viața lumii-ntregi", omenirii nerămînîndu-i altceva, cînd știe că viața i se încheie cu moartea și nimic nu e de clintit prin sforțarea ei, decît să viseze la „moartea eternă", s-o dorească neîntrerupt; iar revenirea, de cîteva ori, în

Scanned with OKEN Scanner

Apari să dai lumină, a implorării „o, marmură, aibi milă...“ ar putea să semnifice o neînduplecare amoroasă, o simplă răceală femeiască, ceea ce nu se înfioară de nici o frumusețe.

Ca să se facă deplin evidentă virtutea în adevăr poetică a menționatelor expresii, care nu sunt întîmplătoare și, fiind fiecare de mai multe ori repetată, sunt adevărate propoziții lirice, e nevoie de cineva care să fi frecventat pe Eminescu îndelung, aflîndu-se în situația de a-l putea comenta și deci lămuri, cu el însuși. Căci fără a-i fi contemplat schimbul de lumini, de la un vers la altul, din poeme diferite, de la o pagină de început la alta de sfîrșit și din miezul operei către margini, nu este nici un mare poet care să-și descuie ermetismul necesar.

Astfel, afirmația „că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi“ revine în *Scrisoarea I* sub formă „căci e vis al neființei universul cel himeric“, se ajută, ca să-și vădească înțelesul ascuns, cu „lumile“ care „se cern“ „ca prăzi *trecătoare* a morții *eterne*“ din *Mortua est!*, cu „stingerea eternă“ din *Rugăciunea unui Dac,* cu întreg lirismul acelei civilizații moarte din *Egipetul* și în întretăierea de lumini ce aceste expresii și poeme își aruncă unele altora, se lărgește intuiția eminesciană despre moarte, intuiție care nutrește și versul de la care am pornit.

După concepția poetului, care răstoarnă optica obișnuită, moartea sau neființa sau stingerea, cărora cele mai adesea li se adaogă precizarea de „eternă“, ascund o intenție pozitivă ; în nici o legătură cu ideea de carență, ele semnifică nu numai o realitate și nici o suprarealitate, care să mai presupună altele, ci singura realitate, o prezență unică și universală, ființă fantastică, adeseori, ca în sonetul *Oricîte stele,* în *Scrisoarea I* și altele, „geniu“ care visează, visul lui fiind viața lumii. Și această viziune lirică a morții e o valoare ermetică, pînă la care conduce un astfel de comentariu conjugat, fără de care limpezimea unui singur vers nu e îndestulătoare spre a o sugera.

În același fel, „marmura“, în răceala căreia îi apare poetului iubita, cu „mîini reci“ și cu „ochi reci“, în *Apari să dai lumină,* se împarte mai în toată erotica emines-

Scanned with OKEN Scanner

ciană ca atare sau numai ca atribute disociate, recunoscîndu-se în „mîinile subțiri și reci“ din *Departe sunt de tine*, în aceleași „mîini subțiri și reci“ din sonetul *Sunt ani la mijloc*, în „brațele de marmur“ din *Din valurile vremii*, în vedenia „ca marmura de clară“ din *Nu mă înțelegi*, în „marmura cu ochi negri“ și „raza ochilor reci“ din *Scrisoarea V*, în „îmbrățișările de brațe reci“ din *Atît de fragedă* ca și în „chipul de marmură frumos“ din *Te duci*.

Fiecare expresie, din cîte se văzu că variază asupra aceluiași motiv liric, e de-a dreptul obscură. De aceea s-a și putut interpreta că n-ar fi vorba astfel de o femeie anume, ci de un prototip femeiesc, etern și rece, către care poetul neîntrerupt a manifestat o devoțiune fără margini. Dar obscuritatea cu posibilitățile ei de interpretare eronată dispare dintr-o dată, dacă vom confrunta risipa motivului în chestiune, mai ales cu două strofe din *Pe lîngă plopii fără soț*, unde reapare formulat mai limpede decît oriunde :

Dîndu-mi din ochiul tău senin
O rază dinadins
În calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins ;

Ai fi trăit în veci de veci
Și rînduri de vieți,
Cu ale tale brație reci
Inmărmureai măreț.

Așadar vina ce se formulează (pe tonul lui Hyperion, cînd acesta resimte incompatibilitatea dintre sfera lui și a Cătălinei) împotriva femeii care n-a presimțit nimic, este aceea de a nu fi știut că, nerefuzîndu-și iubirea, ar fi aprins o nouă stea, steaua geniului, de a nu fi știut deci să trăiască în eternitate, în monumentul operei, pe care l-a zădărnicit ; căci numai în visul lui de artă, ea ar fi „înmărmurit măreț“, cu aceleași „brațe reci“, pe care mereu i le-a întrevăzut și simțit, nu pentru că fervoarea lui se îndrepta către imaginea exsanguă a unui

prototip feminin, dar fiindcă a privit-o totdeauna, în viziunea lui de lirism, ca statuie, *sub specie artis*.

Ca și sentimentul morții, al cărui vis perpetuu este viața lumii, sentimentul marmurei în înfățișările femeilor iubite, ca notă sugestivă a unui mare vis de artă, este una din trăsăturile de ermetism substanțial, pe care le vădește în cele din urmă poezia lui Eminescu. Și, dimpreună cu lirismul narcotizant, de înmuiere a spiritului către adînci somnuri muzicale, pe care i l-au pus în vedere cercetătorii din urmă, motivul morții vii, din poemele numite filozofice, și al marmurei din cele erotice, sunt trei propoziții fundamentale în lirica eminesciană, pe care comentarii diverse și adesea contradictorii încearcă să le zmulgă ermetismul lor.

Iar pentru fiecare dintre celelalte, rămase neformulate, cum ar fi, după credința noastră, demonismul geniului poetic, a cărui tragică satisfacție este conștiința de sine a Luceafărului, sau cum ar fi încă sentimentul naturii mixte, omenești și totodată cosmice, trăind pe un plan viziunea întunecată pe care o mijlocește ordinea efemeră, viața în indivizi, ca în *Mortua est !*, iar pe celălalt plan — viziunea fremătătoare și luminoasă a celor eterne, a vieții în spețe și regnuri, ca în *Călin* — se poate oricînd face aceeași demonstrație a ermetismului lor fundamental.

De ce oare se va fi ajuns, la noi, să stăpînească simțămîntul rușinării de ceea ce nu înțelegem în poezie ? Nu este *Egipetul* lui Eminescu o prea frumoasă poemă, fiindcă e *poate* a vărsării vieții unei întregi civilizații în moarte, dar din care, de înțeles limpede, nu se înțelege mai nimic ? Căutăm de mult un Gellianu contemporan, devenit în materie de Eminescu atotînțelegător, care să ne lămurească și pe noi ce însemnează : *Nilul mișcă valuri blonde pe cîmpii cuprinși de maur*, sau „Iese-n noapte.... (un rege dintr-o piramidă, n.r.) și-a lui umbră lung-întins se desfășoară / Pe-ale Nilului mari valuri. — Astfel pe-unde de popoară / Umbra gîndurilor regii se aruncă-ntunecat...“ sau încă, și cu deosebire, „Marea-n fund clopote are, care sună-n orice noapte“. Noi nu avem despre aceste versuri decît un foarte vag sentiment, care

Scanned with OKEN Scanner

ni se pare a fi însăși frumusețea lor cea mai trainică ; un înțeles limpede n-am avut și nu l-am dobîndit nici trebuind să scriem rîndurile de aici.

De altfel, același lucru se poate spune despre poema întreagă. Într-o nedeslușire nocturnă, care servește de fond, „Nilul mișcă-a lui legendă", Memphfis se ghicește în depărtare ca „o cetate de giganți", în altă parte semnul aceleiași trufii — „piramidele-uriașe", fantoma unui rege-filozof intră într-una din ele să contemple trecutul, iese dezolat și dispare pe deasupra Nilului, zeii umblă prin temple :

Și al preoților cîntec sună-n arfe de argint ;
Și la vîntul din pustie, la răcoarea nopții brună,
Piramidele din creștet aiurind și jalnic sună
Și sălbatic se plîng regii în giganticul mormînt.

E de bănuit că dezastrul acestei istorii a fost pricinuit de un mag, care, ca un Faust ce ar fi aflat prin practice astrologice „tot ce-i drept, frumos și bun", nevrînd să fericească un neam de oameni decăzuți, „a cetit semnul întors", provocînd cataclismul unei civilizații întregi : nisipul pustiei a astupat Memphis și Teba „ca gigantice sicriuri" ; numai Nilul, cu al său „flamingo roșu", și luna au rămas aceleași, dar

Din pămînt și de sub mare s-aud sunete ce cresc.
Marea-n fund clopote are, care sună-n orice noapte ;
Nilu-n fund grădine are, pomi cu mere de-aur coapte ;
Sub nisipul din pustie cufundat e un popor,
Ce cu-orașele-i de-odată se trezește și se duce
Sus în curțile din Memphis, unde-n săli lumină luce ;
Ei petrec în vis și-n chiot orice noapte pînă-n zori.

Ascultînd toate acestea, parcă am auzi pe un alt René sau Childe Harold, mai puțin retoric decît amîndoi, cu glasul mai învăluit în umbre și de aceea mai poet, care ar vorbi nu atît despre civilizația dispărută cît despre imperiul morții.

Scanned with OKEN Scanner

Acest sens liric însă, pînă să devină copleșitor, ca boarea otrăvită pe care o slobozește mormîntul unei civilizații, nu este răsplata primei lecturi, care se luminează numai din cînd în cînd de cîte o imagine, cum sînt : „legenda“ Nilului, „gîndirile arhitectonici“ din Memphis — „visări ale pustiei“, piramidele — „racle de epopei“, „centrul“ astrologic din „oglinda de aur“ a magului, dangătul nocturn al clopotnițelor de sub mare etc., etc., el stăpînește puternic pe cititor cînd acesta îl leagă de viziunea morții, ca unică realitate, din alte versuri și poeme eminesciene, devenind neîndoios numai cînd se află că *Egipetul* nu este decît o tăietură din filmul deprimant al Istoriei, numit de poet *Diorama,* vastă retrospectivă lirică asupra fragilității civilizațiilor, de la era de piatră, prin Babylon, Ninive, Palestina, prin Egipt, Grecia, Roma, prin Dacia și Revoluția franceză, pînă la Imperiul lui Napoleon. Chateaubriand și Byron, Victor Hugo și Leconte de Lisle își însumează glasurile, ca să întovărășească tînguitorul și nesfîrșitul cortegiu de „prăzi *trecătoare* a morții *eterne*“.

Dar ermetismul propozițiilor lirice fundamentale din opera lui Eminescu nimic nu-l probează mai convingător decît poezia *O, mamă,* care poate arăta că limpezimea gramaticală, cu care sînt formulate toate versurile, este oarecum o înșelare asupra adîncimii poetice. În adevăr, de cîte ori luminile analizei critice au căzut asupra faimoasei poezii, comentatorii, sprijinindu-se exclusiv pe claritatea versurilor, s-au izbit de o anume incoerență : numai prima strofă ar răspunde, după ei, titlului, celelalte două împrăștiind, cu introducerea iubitei, interesul poetic inițial. Textul, la o singură lectură, pare a da temei acestei obiecții :

O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi
Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi ;
Deasupra criptei negre a sfîntului mormînt
Se scutură salcîmii de toamnă și de vînt,
Se bat încet din ramuri, îngînă glasul tău...
Mereu se vor tot bate, tu vei dormi mereu.

Scanned with OKEN Scanner

Cînd voi muri, iubito, la creștet să nu-mi plîngi ;
Din teiul sfînt și dulce o ramură să frîngi,
La capul meu cu grijă tu ramura s-o-ngropi,
Asupra ei să cadă a ochilor tăi stropi ;
Simți-o-voi odată umbrind mormîntul meu...
Mereu va crește umbra-i, eu voi dormi mereu.

Iar dacă împreună va fi ca să murim,
Să nu ne ducă-n triste zidiri de țintirim,
Mormîntul să ni-l sape la margine de rîu,
Ne pună-n încăperea aceluiași sicriu ;
De-a pururea aproape vei fi de sînul meu...
Mereu va plînge apa, noi vom dormi mereu.

Încît, verificînd pretinsa incongruență a strofelor, am fi constrînși să reducem valoarea poeziei la motivul muzical singur, care se menține același de la început pînă la sfîrșit, răsărind mai cu putere în refren.

Cu toate acestea, textul muzical doar ajută ca marea semnificație lirică, din care se risipește orice nedumerire, să se dezvăluie de dincolo de limpezimea textului propriu-zis. Refrenul exprimă fericirea mamei de a fi murit, fericirea poetului de a muri și aceeași fericire eventuală pentru iubită, ceea ce sugerează destinul omenesc însuși, de liniștire ultimă ; în lumina acestei obsesii eminesciene, chemarea din moarte, ce pare mai întîi a fi numai a mamei, cu atît mai mult cu cît vine pe „freamătul de frunze", glasul din mormînt fiind „îngînat" de glasul naturii, adică fiind unul și același, crește în rezonanță pînă a deveni al Morții înseși, văzută ca mamă, la sînul căreia se alină suferința omenirii întregi. Către un asemenea cuprins liric ne îndrumează elementele poeziei, între care este o armonie deplină și titlul prin urmare dă indicația adîncă din toate cele trei strofe.

Încheind aceste pagini despre ermetismul lui Eminescu, abia se mai simte nevoia de a adăuga, ceea ce s-a putut înțelege, și anume că ele au pornit de la ideea că *poezia,* ca expresie neobișnuită, este un limbaj ermetic

Scanned with OKEN Scanner

în chiar principiul ei, „profunzimea“ clasicilor nefiind decît un ermetism consacrat.

[*Clasicii noștri*, Casa Școalelor, 1943, p. 135—148.]

TUDOR ARGHEZI

[VERSURI SUSCEPTIBILE SĂ REPREZINTE PERFECȚIUNEA]

Am ales din poeziile lui Mihai Eminescu pentru dumneavoastră, care le cunoașteți tot atît de bine ca și comentatorul, un șir de versuri susceptibile să reprezinte perfecțiunea. Să le citățm cu un singur comentariu școlăresc la început, la un singur vers :

În cuibar rotit de ape, peste care luna zace

N-aș putea să precizez formele anterioare ale acestui stih, ieșit, cu limpezimea și cu conturul lui, din mai multe redactări evidente.

Nimeni nu zice : *cuibar de ape*. Toată lumea zice: copcă și vîrtej. Dar *cuibar de ape* e și plastic, și pitoresc și frumos. Dacă în *loc de cuibar de apă*, care ar fi fost foarte frumos numai întrucîtva, poetul ia pluralul și zice *cuibar de ape*, imaginea capătă și tremurul de furnicar al undelor.

E locul să mai bănuim că, înainte de *cuibar rotit de ape*, fusese *cuibar rotund de ape* ; numai forma cuibarului, fără mișcare. *Cuibar rotit de ape* exprimă tot ce trebuia, și acest rezultat poetul l-a obținut succesiv.

Peste care zace luna e o imagine de completare, din cele familiare poetului, dar ea dă tabloului așternut și pune un punct de răcoare în mișcarea cuibului de ape.

Cuibar e și el un cuvînt căutat și lucrat. Instinctiv, relativ la limbă, poetul trebuie să fi scris întîi *cuib* și numai după aceea *cuibar*, dînd versului și *ritmul*. Inver-

Scanned with OKEN Scanner

siunea : *peste care luna zace*, cu verbul la urmă, îi dă versului o putere, absentă din construcția directă. Asta s-ar putea chema stil. Stilul pare să fie meșteșugul de a da cuvintelor duritate, relief, culoare și însuflețire...

Versul întreg pare scris pe metal gros. Are ascuțișurile și linia scobită, impusă de materialul în care e săpat. *În cuibar rotit de ape peste care luna zace.*

Ca să nu cădem în pedanterie profesională, nu repetăm analiza. Ea folosește numai unui scriitor în patru ochi cu călimara lui și care nu ține să fie prea bine crescut față de sine.

Că Eminescu lucra versurile, trecute prin mai multe redactări, se vădește din cacofoniile versurilor lui nelucrate sau mai puțin lucrate sau scrise de-a dreptul.

Iată cîteva versuri de o integrală perfecțiune a sonorității, tehnică și de expresie. Sînt nenumărate :

Imagine de fericire :

Fața roșie ca mărul, de noroc i-s umezi ochii,

Plasticitatea sărutării :

Căci pe rînd și-astupă gura, cînd cu gura se adapă.

În versul următor poetul creează un cuvînt compact :

Singur fuse îndrăgitul, singur el îndrăgitorul

Transparență :

Prin ușoara-nvinețire a subțirilor mătăsuri ;
Tîmpla bate liniștită ca o umbră viorie
. . . . . .

Mai, suna-vei, dulce corn,
Pentru mine vreodată ?
. . . . . .

Pîn'ce izvorăsc din veacuri stele una cîte una
. . . . . .

Cine e nerod să ardă în cărbuni smaraldul rar ?
. . . . . .

Scanned with OKEN Scanner

Cu privirea ostenită
Ca o zînă să răsară.
. . . . . .
Cînd luna trece prin stejari
. . . . . .
Ca un stîlp eu stam în lună
. . . . . .
Peste cîte mii de valuri stăpînirea ta străbate
Cînd plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate!

Am zmuls aceste cîteva versuri din spațiul eminescian, ca să fac simțită tresărirea unei alte atmosfere în fiecare vers și umbra fiecărei imagini căzută într-altfel, după soarele deosebit, care o zărește. În spațiul poetului, din bolta lui cea mai de sus, lumina inundă din toate părțile, divergentă. Haosul e încununat de o horă de aștri lunatici.

[*Eminescu*, Editura Vremea, 1943. Reprodus din *Eminescu*, Editura Eminescu, 1973, p. 48—52.]

Scanned with OKEN Scanner

D. POPOVICI

MORTUA EST ! (17)

Textul definitiv al poeziei a fost publicat în *Convorbiri literare* din 1 martie 1871 și el a fost precedat în coloanele acestei reviste de alte două poezii ale lui Eminescu, *Venere și Madonă* și *Epigonii,* prima apărută la 15 aprilie 1870, a doua la 10 august în același an. Dacă totuși găsesc necesar să înfrîng criteriul cronologic al apariției lor și să vorbesc mai întîi de poezia închinată morții iubitei, o fac, pe de o parte, pentru motivul că, în elaborare, aceasta precede pe celelalte, iar pe de altă parte, pentru că ea ne dă prilejul să urmărim de aproape procesul de creațiune poetică la Eminescu. Bogatul material din care poezia s-a degajat în liniile ei definitive a fost concentrat de Perpessicius în capitolul documentar al ediției sale. Editorul a depus o muncă remarcabilă, prin calitatea și rezultatele ei, în descifrarea textului eminescian, care, după cum se știe, aduce greutăți mari la fiecare pas. Cu toate meritele sale însă, ediția amintită nu poate fi pusă la contribuție pentru cercetarea adîncă a poeziei care ne preocupă. Din multiplele motive care s-ar putea aduce, eu voi aminti unul singur : pe baza materialului rămas de la poet, editorul creează o variantă pe care Eminescu n-a scris-o niciodată. La cîtva timp după transcrierea variantei a doua, poetul revine asupra temei și pe aceleași pagini, în margini, modifică unele strofe ale acesteia și adaugă altele cu totul noi. Perpessicius combină unele strofe din varianta a doua cu unele din aceste strofe tîrzii și ajunge astfel să ne dea o formă nouă a poeziei, foarte apropiată de textul definitiv. Nici

o indicație a poetului nu-l autoriza să sacrifice anumite pasaje din varianta a doua sau din forma adăugată ulterior. Alegerea și aranjarea materialului s-au făcut avîndu-se în vedere forma definitivă a poemei, așadar o operație posterioară și care nu se aplica direct materialului cu care lucrează editorul. În aceste împrejurări, cercetarea nu poate face abstracție de manuscrisele poetului.

În asperitățile ei formale, în ezitările și revenirile ei, prima variantă trădează nesiguranța începătorului.

Redusă la momentele ei capitale, poezia, care poartă întipărită de-a lungul ei durerea pricinuită de moartea iubitei, prezintă o schemă ascendentă. În primul rînd, poetul își pune o serie de întrebări în legătură cu viața și cu moartea. Timbrul preromantic al dubiului între existență și neexistență își asociază, în spiritul artistului ambulant de pe acea vreme, o expresie shakespeareană : „A fi sau a nu fi ?“ Răspunsul la această întrebare i-l punea la îndemînă Bolintineanu și el constă în viziunea macabră a scheletelor, în mijlocul cărora iubita lui își arată craniul vid și, sub frunte, fundurile pustii în care, în viață, scînteiau diamantele de foc negru ale ochilor. Manieră și convenție era întrebarea, modă literară este răspunsul: Bolintineanu introdusese în literatura română poezia cadavrelor și meditația anemică asupra craniilor smulse mormîntului. Dacă meditația de esență preromantică răspundea unei trăsături temperamentale a lui Eminescu, macabrul romantic depășea viziunea proprie lui. Poezia poate crește pe aceste elemente. Finalul aducea însă o zbucnire de altă natură, care scapă modei zilei, care traduce poetic o vibrație sufletească adîncă : revolta împotriva divinității, care a sortit lumii, care a sortit iubitei sale un sfîrșit atît de dureros : viața nu este decît vis, dar un vis ce se încheie în mormînt. Și dacă acesta este destinul lumii, ce trebuie să facă ? Să rîdă ca nebunii, să blesteme, să plîngă ? Acesta este scopul vieții ? Și scopul pentru care a fost creată iubita a fost ca ea să moară tînără ? Existența este lipsită de sens, pe fața vînătă a celei moarte nu este scris numele lui Dumnezeu. Momentul acesta de revoltă împotriva lui Dumnezeu este partea cea mai puternică a meditației din prima lui variantă și sin-

Scanned with OKEN Scanner

gura care s-a închegat într-o formă artistică apropiată de desăvîrșire. Prelucrările ulterioare nu-l vor modifica decît foarte puțin.

Tensiunea înaltă pe care sentimentul o atingea în acest punct și care pune în lumină fibra byroniană a sufletului lui Eminescu nu putea fi echilibrată de momentele poetice precedente. Reflecțiunile în legătură cu caducitatea vieții omenești ocupau în economia poeziei un spațiu prea dezvoltat și sugerau ca încheiere o împăcare cu hotărîrea destinului. În afară de aceasta, momentul nu fusese expurgat pe de-a-ntregul de elemente biografice: lipsită de aur, lipsită de nume, tînăra fată nu avusese parte în lumea aceasta decît de calomnie. E prea multă zgură pămînteasc pentru ca poezia să-și poată întinde liber aripile ; era prea resemnată atitudinea poetului, pentru ca ea să poată justifica revolta din final. Pentru că în forma ei definitivă elegia avea să se construiască pe final. Și cum, prin revolta lui împotriva destinului, finalul avea trăsăturile bine marcate ale unui gest titanian, poetul putea să creeze perspectivele adecvate, eliminînd, adăogînd și adîncind.

Începutul îl face varianta a doua a elegiei. Ea ne dă prilejul să urmărim în începuturile sale procesul prin care această poezie, nedefinită în sentimentele și concepția sa, ajunge să se unifice în cele din urmă pe linia titanismului. Prima mișcare era destinată să creeze perspective spațiale și să rețină totodată mai îndelung atenția asupra copilei moarte, a cărei imagine era sacrificată, în prima variantă, în avantajul reflecțiunilor în legătură cu soarta generală a omului. După prima strofă, care în liniile ei mari rămîne aceeași în toate variantele, urmează două strofe ce constituiesc punctul de plecare al imaginii în care Eminescu avea să prindă cîmpul uranic (ms. 2262, f. 13).

Tu treci pe cînd noaptea e-o abra-cadabră
Și-n ceruri, de stele s-aprind candelabre
Ce sala albastră a lumii lumină,
Cu nourul rege, cu luna regină,

Scanned with OKEN Scanner

Tu treci fericită astfel cît îmi pare
Că văd cum prin nouri tu treci ca o zare,
O zare de aur, un vis fericit,
O umbră de raze, un înger iubit.

Versurile acestea s-ar impune să fie cercetate între altele sub raportul contribuției pe care elementul cromatic o aduce constituirii imaginii eminesciene, în evoluția cronologică a ei. Cromatica poetului este în strînsă corelație cu viziunea lui despre lume și constituie adeseori termenul material al unei antiteze care asociază elementului moral elemente de ordin fizic.

Am amintit despre existența unor imagini ce definesc viziunea poetului în epoci determinate din viața sa și am dat un exemplu de imagine caracteristică începuturilor. O altă imagine caracteristică aceleiași vîrste este aceea pe care, cu un termen împrumutat din poezia horațiană, am putea-o numi *pallida mors*. Imaginea morții ia uneori în poezia lui Eminescu aspectul unei ființe moarte, dar o ființă ale cărei determinări individuale îngăduiesc totuși spiritului contemplator evaziunea în general și-l ispitesc către simbol : în aceste împrejurări, moartea însemnează lumea, moartea însemnează pămîntul ; însemnează legea supremă a lumii și pămîntului.

Viziunea macabră a lumii scheletelor, pe care poetul o aducea în prima variantă a poeziei și o menținea și în cea de a doua, constituie o analiză a imaginii morții. Eminescu este însă un poet al contrastelor. Scheletele, moartea, pămîntul alcătuiesc planul întunecat al unui tablou de proporții, ale cărui regiuni superioare sînt luminate de luna regină, de stelele adunate în candelabre. Transpunînd totul în lumea morală, el creează astfel două planuri contrastante: unul întunecat, al durerii, al morții, al pămîntului ; celălalt luminat, al speranței, al cerului. Un vers la care poetul a renunțat, intercalat în strofa a doua a celei de a doua variante a elegiei, dă o expresie pregnantă ideii; iată-l :

Pămîntul în doliu și cerul în stele.

Scanned with OKEN Scanner

„Pămîntul în doliu și cerul în stele“ se află laolaltă în sufletul poetului și el se zbate într-o luptă dramatică în încătușarea lui de lumea pămîntului și în năzuințele lui către cer. Dacă nu mi-ar fi teamă că apropierii mele i se va da o semnificație pe care ea n-o poate avea, aș aminti aici celebrul poem al lui Byron *Cer și pămînt*: expurgat de fabulă, contemplat în valorile lui simbolice, poemul acesta dezvoltă un contrast asemănător. Dar dacă cele două opere își corespund prin baza pe care se dezvoltă, ele se deosebesc prin postulatele morale ce le încoronează.

A doua diferență notabilă între cele două variante o constituie încercarea unei strofe noi în a doua formă a elegiei. După ce arată neplăcerile pe care tînăra fată le avusese în scurta ei viață pămîntească, poetul continuă arătînd avantajele morții :

O, moartea e-un caos, o mare de stele,
Cînd viața-i o baltă de vise rebele ;
O, moartea-i un secol cu stele-nflorit,
Cînd viața-i un basm pustiu și urît.

Meditația prinde astfel din nou firul general al soartei omenești. Ea ne face să vedem în moarte suprema fericire : moartea este singura realitate, ea ne eliberează de iluzia urîtă a vieții și ne deschide porțile luminii. Să nu ne oprim la ceea ce ar putea să pară contradicție. Poezia se desfășoară dialectic, dar la baza ei se găsește zbuciumul sufletesc al celui încercat de cea mai mare durere și raționamentul transpune drumul în zig-zag al sentimentului.

Cer și pămînt, viață și moarte — opozițiile izvorăsc liber din meditația asupra destinului omenesc și constituiesc cele două planuri de manifestare caracteristice temei poetice titanice.

Privind astfel comparativ cele dintîi două forme ale elegiei *Mortua est !*, constatăm că prima variantă aducea un singur moment de simțire sinceră și de poezie : era zbucnirea de esență titanică a revoltei din final. Cum poezia era făcută să se dezvolte pe momentul acesta, va-

Scanned with OKEN Scanner

rianta a doua trebuia să adîncească spiritul titanian al poeziei.

Într-adevăr, poetul indică aici cele două planuri contrastante pe care avea să se desfășoare poezia și sugerează — în forme încă stinse — perspectivele infinite ale spațiului ceresc. Modificările aduse ulterior aveau să adîncească aceste trăsături. Îi va rămînea însă poetului și sarcina de a da o linie fermă meditației, de a elimina datele de biografie crudă și pasajele de cruditați cadaverice ; îi va rămînea mai cu seamă sarcina de a generaliza sentimentul la potențialul titanian al finalului.

La o dată care nu poate fi precizată, el a revenit asupra elegiei și a supus-o unor transformări fundamentale. Lăsînd pentru moment la o parte modificările pe care le sufere prima strofă, modificări făcute să sublinieze maturizarea tehnicii artistului și schimbarea viziunii sale, voi reține cele două strofe următoare. În această formă ele sună :

Trecut-ai cînd ceru-i cîmpie senină,
Cu rîuri de lapte și flori de lumină,
Cînd norii cei negri par sombre palate
De luna regină pe rînd vizitate.

Te văd ca o umbră de-argint strălucită
Cu aripi ridicate la ceruri pornită,
Șuind palid suflet a norilor schele
Prin ploaie de raze, ninsoare de stele.

Anumite modificări ale acestui pasaj descriptiv erau anticipate în varianta a doua. Forma primă la care poetul se oprise acolo dădea o viziune diferită: lumea avea aspectul unui palat uriaș, în care norul și luna alcătuiau perechea regală. Poetul vrea să sugereze fantasticul viziunii și noaptea îi apare la început o „vrajă". Calificarea îi pare însă lipsită de plasticitate și de aceea o părăsește ; noaptea devine în felul acesta o abra-cadabră ; în cer se aprind candelabre de stele ; ele luminează sala albastră a lumii, în care apar nourul-rége și luna-regină. Imaginația poetului se lasă astfel furată de fantasticul

Scanned with OKEN Scanner

popular, pentru că perechea regală însemnează o reminiscență din basmele poporului. Dar pentru popor, a cărui imaginație nu era barată în nici un fel, împăratul era soarele și împărăteasa era luna. Eminescu este el însuși, în anumite momente, un poet al anarhiei cosmice ; dar, în această poziție a ei, elegia nu permitea o viziune anarhică, noaptea lui nu putea să fie luminată în același timp de soare și de lună. Nu din pricină că cele două personaje ale mitologiei populare nu s-ar fi putut întîlni în versurile sale, așa cum se întîlneau în poezia poporului. Dar poezia lui Eminescu rămîne o elegie închinată morții și nopții ; ea trebuie să se încarce de umbre transparente, de lumini stinse, de mister, pentru ca în această atmosferă rarefiată și plină de incantații nocturne să dispară orice idee de limitare.

Dar cu toate că nu soarele, ci norul, era monarhul, strofa se organiza totuși folcloric. O modificare ulterioară a ultimului ei vers aduce o atenuare a acestui element folcloric : norul nu mai este văzut ca un rege, el este văzut ca un palat. În această redactare, el sună în felul următor :

(Ce sala albastră a lumii lumină)
Cu norii palate, cu luna regină.

Versul rămîne net descriptiv și cu elemente în juxtapunere. El se depărtează și mai mult de spiritul folcloric, în forma pe care o ia mai tîrziu :

Cu nourii palizi, cu luna regină.

Un element nou a intervenit în această ultimă formă: norii nu mai sînt regi, nu mai sînt nici palate în care locuiesc regii : calificarea lor se face în scară cromatică și strofa, care era în căutarea formei ultime, se echilibrează definitiv pe un contrast de culori : cerul este o cîmpie senină și norii sînt niște palate întunecate, pe care luna le vizitează pe rînd :

Scanned with OKEN Scanner

Trecut-ai cînd ceru-i cîmpie senină,
Cu rîuri de lapte și flori de lumină,
Cînd norii cei negri par sombre palate
De luna regină pe rînd vizitate.

Strofa concentra astfel elemente cu care poetul lucrase în formele ei anterioare; norii nu mai sînt palizi, ci negri ; ei nu mai sînt palate, ci par niște palate întunecate.

În aspectul lor ultim, versurile au părut că înscriu o contradicție și cercetarea aplicată textului eminescian a căutat cele mai adeseori nu s-o explice, ci s-o escamoteze.

Ceea ce vom reține pentru moment este că cele două planuri, a căror existență poetul o schițase în varianta a doua a poeziei, își adîncesc tot mai mult contururile și își precizează pozițiile lor contradictorii : cer și pămînt, lumină și umbră, viață și moarte, iată sfera în care se va mișca mai departe poetul, în care se vor desfășura sentimentele sale. [...]

Aceeași deschidere de orizonturi ne întîmpină și în strofa a treia. Ne aducem aminte de forma pe care o avea în varianta a doua: în ascensiunea ei către cer, tînăra fată era înfățișată ca o zare ce străbate norii:

Tu treci fericită, astfel cît îmi pare
Că văd cum prin nouri tu treci ca o zare,
O zare de aur, un vis fericit,
O umbră de raze, un înger iubit.

Dintre modificările imediate la care sînt supuse versurile acestea, cea mai de seamă se aplică versului ultim : „o umbră de raze“ devine astfel „o umbră prin raze“. Am amintit și cu un alt prilej că Eminescu este un poet al contrastelor. Dacă prima expresie era de o îndrăzneală ce depășea puterea noastră de realizare mintală, cea de a doua se realizează pe planul bine definit al contrastelor. În întregul ei însă, strofa nu unificase imaginea tinerei fete care, în zborul fericit către lumea astrelor, este văzută în același timp ca o zare strălucită de aur ce străbate norii, dar și ca o umbră ce se ridică printre raze.

Scanned with OKEN Scanner

Această opoziție ireductibilă avea să se reducă în varianta definitivă a poeziei la o calificare prin opoziție. Tînăra fată este văzută și de data aceasta ca „o umbră de argint strălucită" : termenii rămîn încă în poziții separate, dar distanța între ei este simțitor redusă. Și ea devine cu atît mai scăzută, cu cît asupra întregii strofe radiază puternic lumina concentrată în ultimul vers :

Prin ploaie de raze, ninsoare de stele.

În legătură cu viziunea cîmpului uranic în această poezie am amintit în trecut obiecțiunile care s-au ridicat și soluțiile propuse. Cea mai interesantă părere ni se pare aceea susținută de Caracostea : învinuirii că Eminescu n-a avut o viziune clară a cîmpului ceresc, care-i pare în același timp acoperit și cu stele și cu nori, d-sa îi răspunde că poetul contemplă cerul nu de pe pămînt, ci dintr-un alt punct al spațiului. De acolo el ar putea avea o altă perspectivă, care să îngăduiască o astfel de viziune. Cred că părerea aceasta, a cărei subtilitate nu poate scăpa nimănui, va reține atenția spiritelor cercetătoare, care vor vedea într-însa recunoașterea acelorași posibilități demiurgice cu care era înzestrat și Dan-Dionis, eroul din nuvela *Sărmanul Dionis*. În cazul de față însă, o obiecțiune ne solicită : Caracostea afirmă cu același prilej că în *Mortua est !* poetul construiește imaginea cerului pe o scară ascendentă. Pe o scară ascendentă n-ar putea el construi imaginea cerului decît admițînd ca punct de raportare pămîntul. Într-adevăr, dacă admitem că poetul se găsește undeva între pămînt și cer, atunci imaginea spațiului ceresc nu s-ar mai putea construi pentru el decît pe o scară ascendentă și descendentă în același timp deoarece în cîmpul său de contemplație intră deopotrivă și cerul și pămîntul. Singura explicație valabilă pentru mine este aceea că tabloul ce se desfășoară în fața poetului este atît de vast, încît, repartizați în cîmpuri diferite, norii să poată exista fără să împiedice ploaia de raze

Scanned with OKEN Scanner

și ninsoarea de stele din alte sectoare și fără să împiedice ascensiunea sufletelor printre ei.[1]

În strofa următoare a dat Eminescu măsura cea mai mare a talentului său la acea epocă. În anumite momente ale ei, ea era încercată la aceeași dată și în romanul *Geniu pustiu*, în care imaginea fetei moarte era înlocuită de imaginea mamei moarte :

O rază te-nalță, un cîntec te duce,
Cu brațele albe pe piept puse cruce,
Cînd torsul s-aude l-al vrăjilor caier
Argint e pe ape și aur în aer.

Versurile anterioare aduceau între altele o calificare a timpului nopții, care rămîne intuit în primul rînd în plan vizual. Este o noapte de umbre moi și de fulgurații astrale, îndepărtate și stinse. Aerul se încarcă de aur, apele de argint. Înainte de a fi încorporată versului ultim, imaginea fusese încercată izolat. O surprindem în manuscrisul 2259, într-o formă analizată și de o extensiune diminuată : în cuprinsul poeziei *Resignațiunea*, tradusă din Schiller în 1867, și fără nici o legătură cu aceasta. Versul următor dă expresie imaginii :

Cînd apele scapăr scîntei de argint.

În formele ulterioare, expresia se concentrează și poetul ajunge să exprime în cuprinsul unui singur vers imaginea completă :

Cînd pe ape-i argint și e aur în aer ;
Cînd aur e pe ape și-argint e în aer ;
Argint e pe ape și aur în aer.

[1] Întreaga discuție pleacă (așa cum plecau, de pildă, reproșurile lui Ibrăileanu cu privire la caracterul „ilogic" al imaginilor din *Sara pe deal*, unde turmele urcă seara dealul, în loc să coboare în sat, cum ar fi firesc), de la confundarea logicii poetice cu logica realului. Pasajul, stîngaci în această versiune nedefinitivată a cursului, încearcă însă de fapt (așa cum încercase și Caracostea) să deplaseze discuția de pe terenul „realului" pe acela al viziunii poetice. [...]

Scanned with OKEN Scanner

Apa și aerul, argintul și aurul sînt elementele care, în combinații diverse, formează structura imaginii, ideologic, dar și fonetic : masă „sonică" a imaginii, factor important în totalitatea imaginii. Ele toate dau poetului prilejul unei prezentări descriptive a ideii de timp, dar aceeași idee se califică în strofa analizată într-o cheie diferită. În întregul ei, strofa prezintă două unități ce se echilibrează perfect. În primele două versuri ni se înfățișează imaginea tinerei fete cu brațele pe piept în înălțarea ei către cer ; cele din urmă două versuri exprimă ideea de timp, cînd actul acesta se desăvîrșește. Într-o atmosferă rarefiată, în care corpurile își pierd greutatea în așa măsură încît fecioara moartă poate fi urcată la cer pe o rază sau pe un cîntec, este loc pentru mister. El izvorăște din momentele de ritual creștin : brațele albe pe piept, puse cruce ; dar și din reminiscențele mitologice : torsul s-aude l-al vrăjilor caier. *Caierul vrăjilor,* în legătură cu moartea unei ființe omenești, este caierul parcelor, care în vechea mitologie hotărau soarta omenească. Parcele erau de altfel prezente în mintea poetului, care în variantele anterioare se întreba dacă vreunul dintre cei cuprinși în convoiul scheletic al morții a fost redat vieții de vreuna din ele :

Ce dintru al morții scheletic convoi
O parcă l-a-mpins în viață-napoi.

Poetul ajunge astfel să creeze ideea unui spațiu infinit, cu umbre transparente și lumini stinse ; el izbutește totodată să sugereze ideea unui timp colorat mitologic, străbătut de mister. Poezia a căpătat în felul acesta perspectivele cerute în încordarea finală a sentimentului, și se putea desfășura liber, într-un ritm de amplitudini sporite progresiv, pînă la înălțimea titaniană a revoltei.

Ceea ce trebuia să realizeze în continuare poetul era concentrarea și adîncirea meditației, pe de o parte, detașarea ei pe planul semnificațiilor generale, pe de altă parte. Operația aceasta se îndeplinește în primul rînd prin excluderea elementelor biografice, care aduceau primelor

două variante o încărcătură prozaică. Poetul sacrifică în rîndul al doilea, pasajele macabre de poezie a scheletelor, o derivație a poeziei în zone primare din care, pentru elegia eminesciană, nu se puteau extrage elementele viabile. Puternica impresie pe care ea ne-o lasă nu se putea realiza prin bruscări ale simțurilor : ținuta spirituală înaltă a elegiei nu permitea intruziuni realiste și pasajele de această natură nu depășesc poza, ceea ce însemnează că nu se încadrează organic poeziei.

Este drept, într-un anumit fel și primele variante năzuiau să dea meditației o semnificație generală : poetul arată că atît regele cît și robul sînt supuși legii necruțătoare a morții, că aceeași parcă face din trupurile lor lut, din sufletele lor gînduri :

Și fruntea de rege și fruntea robită
Plîng vinete-a morții sudoare-otrăvită
Cînd parcă li rumpe a zilelor cînt
Făcînd lut din corpuri, din suflete gînd.

Eminescu pornea astfel de la destinul general al lumii și ajungea în cele din urmă la destinul ce apăsa asupra iubitei sale. Calea era făcută să ducă mai puțin la revoltă și mai mult la o înțelegătoare resemnare ; poezia dezvoltă un raționament deductiv, a cărui schemă integrală rămîne ideală, dar care ajunge la expresie în momentele lui mai importante. Cu totul opusă este atitudinea în varianta a treia și în forma definitivă a poeziei : atenția se concentrează aici în mod exclusiv asupra soartei iubitei, dar din destinul ei izolat poetul deduce destinul întregii lumi. Punctul de plecare nu mai era, ca în primul caz, o constatare de ordin general ; poetul pornea acum de la o experiență personală și poezia reținea, în dinamica agitată a sentimentului său, întreaga durere pe care el o încercase. Atitudinii teoretice din primele variante îi corespundea acum o poziție sentimentală și poezia se îndruma, ca mișcare a afectelor, pe linia ce ducea la zbucnirea revoltei din final. Sensul general al meditației în primele variante era de natură conceptuală și se aplica unui material exte-

Scanned with OKEN Scanner

rior ; sensul general pe care meditația îl capătă în ultimele ei forme izvorăște din analiza durerii proprii și el se realizează prin cucerirea în adînc, în propria conștiință, pînă la straturile interioare prin care individul se identifcă cu semenii săi. Privită astfel în atitudinile fundamentale pe care le întrupează, *Mortua est !* traduce, în evoluția ei, două viziuni poetice diferite. În primele ei forme, în care poetul pornește de la ideea unui destin implacabil, care anulează toate străduințele omenești, elegia eminesciană are ca punct de plecare vechea concepție a fatalității. Și dacă poetul s-ar fi realizat pe linia aceasta, el ar fi dat o operă în spiritul tragediei antice, a cărei lecție finală este resemnarea în fața hotărîrii destinului. În formele ei ultime însă, poetul pornea de la accidentul izolat și nu descoperea legea fatală decît în urma unui zbucium sufletesc de mari dimensiuni, care conducea la revoltă și negare. Cele două modalități de încorporare către care ispitea tema poetică erau așadar acceptarea resemnată sau revolta împotriva hotărîrilor soartei.

După ce încearcă să se traducă sufletește în cea dintîi, Eminescu ancorează defintiv la cea din urmă.

Voi căuta să descifrez semnificațiile bogate ale acestei preferințe. S-a vorbit adeseori despre legăturile poetului cu clasicismul greco-latin. S-au semnalat traduceri din poezii vechi, încercări poetice proprii în metru antic, s-au semnalat de asemenea în manuscrisele sale scheme metrice antice. Toate acestea constituiesc indicii prețioase ale interesului său pentru vechile literaturi. Oricît de numeroase ar fi însă mărturiile de acest gen, ele rămîn totuși de ordin exterior. Legăturile sale cu clasicismul antic sînt profunde, ele se traduc în anumite forme ale spiritului, pe care le descifrăm în poeziile sale. *Mortua est !* nu se leagă de antichitatea elină prin elementele sale de decor lexical, prin parcele ce hotărăsc soarta omului ; ea se leagă prin faptul că poetul, nehotărît vreme îndelungată, ezită să dea conflictului său sufletesc o soluție antică sau una romantică. Faptul acesta se

Scanned with OKEN Scanner

impune să fie reținut nu spre a explica forme poetice pe care Eminescu le-a eliminat, cum este cazul primelor variante ale elegiei *Mortua est !* ; el ne va ajuta să explicăm anumite trăsături ale operelor sale capitale în forma definitivă a acestora. Vom avea astfel prilejul să vedem cum, într-o poezie de însemnătatea *Luceafărului,* clasicismul antic nu este indicat atît de prezența lui Hyperion, un titan cu funcțiile deviate, cît de mersul general al poemei, de trăsăturile arhitecturii sale.

Ceea ce s-ar putea raporta însă la Antichitate în forma definitivă a elegiei *Mortua est !* este ideea de destin. Afirmația mea nu trebuie înțeleasă în mod absolut, ci numai ca o ipoteză. Credința în destin nu este specific antică, ea se întîlnește și în credințele populare române și poetul o putea împrumuta dintr-o parte sau alta, sau, dat fiind relieful pe care această idee îl are în opera sa, o putea împrumuta și dintr-o parte, și dintr-alta. Întrucît ea nu se colorează în sens antic sau popular, interesul este să i se constate prezența și funcțiunea artistică.

Am amintit mai înainte despre opozițiile care iau naștere în mod liber din desfășurarea poeziei lui Eminescu. Viață și moarte, întuneric și lumină, cer și pămînt, iată noțiunlie care se concentrează în poezia sa și pe care le frămîntă meditația eminesciană. Afirmam cu același prilej că această desfășurare de planuri în opoziție este o notă caracteristică spiritelor titaniene, dominate de pornirea naturală de a ridica, în fața unei afirmații date, o negație. Acesta este cazul lui Eminescu.' Opozițiile create anterior rămîn, în poezia care ne interesează, manifestări caracteristice spiritului său ; dar planurile de marcată contradicție, a căror funcțiune determină dramatismul poeziei, sînt altele : este, pe de o parte, destinul — sau, mai precis, divinul — iar pe de altă parte, umanul. În ultimă analiză, aceasta nu însemnează decît una dintre formele pe care le ia conflictul între o putere superioară și una subordonată, între tiran și supus, din care pe o mare rază își trage apele sale poezia eminesciană. Ea se identifică în felul acesta cu opozițiile semnalate anterior și, travestită în valori sociale, își capătă

Scanned with OKEN Scanner

expresia cea mai potrivită în titlul poeziei *Împărat și proletar*.

Revolta umanului împotriva divinului îmbracă în această poezie a lui Eminescu o formă particulară. Poetul nu opune inițial și irevocabil cele două planuri ; cea dintîi mișcare este aceea de adeziune la hotărîrea divinității. Momentul se conturează definitiv în varianta a treia și el este reținut și în forma definitivă, cu modificări ce nu vizează esența poeziei. La întrebarea pe care o pune poetul : de ce-ai murit, tu, care ești tînără ? de ce-ai murit, tu, care ești frumoasă ? răspunsul dezvoltă două ipoteze contradictorii, dintre care cea dintîi menține iluzia fericirii într-o viață viitoare, o fericire cu atît mai mare cu cît mai pustie și mai urîtă fusese viața părăsită.

Se poate să fie ș-acolo castele
Cu arcuri de aur zidite din stele,
Cu rîuri de foc și cu poduri de-argint,
Cu țărmuri de smirnă, cu flori care cînt.

Să treci tu prin ele, o albă regină,
Cu păr lung de raze, cu ochi de lumină,
Cu haină albastră cusută cu aur,
Pe fruntea ta albă cunună de laur.

O, moartea e-un caos, e mare de stele,
Cînd viața-i o baltă de vise rebele ;
O, moartea-i un secol cu sori înflorit,
Cînd viața-i un basm pustiu și urît.

Dar nu certitudinea, ci îndoiala este climatul sufletesc propriu poetului. După ce imaginează această posibilitate, spiritul lui este solicitat de posibilitățile opuse ; s-ar putea ca nimicirea definitivă să fie încheierea, ca dincolo de moarte să nu ne mai aștepte nimic. Furtuna se zbate în capul său pustiu, și el are viziunea apocaliptică a sfîrșitului lumii : sorii se sting, stelele pică, bolta cerească se sparge, nimicul își întinde noaptea lui largă, cerul negru își cerne lumile, ca niște prăzi trecătoare ale morții eterne. Atunci, firește, moartea iubitei este ea

Scanned with OKEN Scanner

însăși un act ce se încadrează definitiv în această stingere universală. Gîndul poetului se arcuiește astfel pe linia unor ipoteze ce vizează soarta omenirii în general și sentimentul atinge o tensiune excepțională. Ispita metafizică este permanentă în poezia lui Eminescu și soluția negativă a întrebărilor în legătură cu rosturile lumii este frecventă. În *Mortua est !* soluția negativă, prezentată pe plan ipotetic în primul rînd, este sprijinită de negația disperată a finalului. Sîntem încă în primele timpuri, poetul își simte sufletul împărțit între chemările luminoase ale vieții și ale credinței, pe de o parte, și ispita negației totale, pe de altă parte. Din oscilarea între cei doi poli ia naștere dramatismul operei — una dintre cele mai dramatice opere ale literaturii române. Și desfășurarea ei ulterioară — o generalizare a lipsei de sens a existenței — făcea trecerea către finalul agitat, în care imaginea copilei moarte este adusă din nou pe planul prim, făcîndu-ne astfel să vedem că pentru poet soarta lumii este dedusă din soarta ei.

Înainte de a ajunge la această linie sobră, Eminescu a încercat însă o prelungire a meditației și o derivație a ei. După strofa în care afirma că întreaga existență este o nebunie :

A fi ? nebunie și tristă și goală,
Urechea te minte și ochiul te-nșală ;
Ce-un secol ne zice, ceilalți o deszic,
Aici un vis searbăd, dincolo nimic,

el insista, cu scopul de a sublinia cît mai puternic caracterul iluzoriu al vieții :

Ceasornic al morții sînt zilele toate,
Tot pasul la groapă încet ți le bate.
Cînd ochii ți-s limpezi și roșie fața
Tu uiți că al morții trist cuib e viața.

Versurile aveau să fie părăsite în forma definitivă a elegiei, de bună seamă pentru motivul că ele nu aduceau o progresiune de intensitate a sentimentului. Între între-

Scanned with OKEN Scanner

bările anterioare și întrebările care aveau să urmeze, certitudinea lor liniștită însemna un punct mort.

Cu aceasta, procesul de elaborare a poeziei a luat capăt. Izvorîtă din revolta împotriva soartei care a hotărît moartea tinerei fete, ea se încarcă în primele variante de un material pe care fiorul artei nu-l putea pătrunde. Meditația nu avea o temă precisă, ea se stingea în date biografice și în derivații nejustificate în lumea macabrului. În altă ordine de idei, ea se desfășura deductiv din constatarea horațiană că toți oamenii sînt supuși legii morții. Meditația îndruma așadar către o lecție de resemnare stoică, ceea ce făcea ca singurul punct viu al poemei, revolta de la care ea pornise, să apară în cele din urmă lipsit de orice justificare. Elaborarea ulterioară avea să elimine așadar tot ceea ce nu se armoniza cu finalul. Elegia ajunge în felul acesta să accentueze destinul crud al copilei moarte și să constate că aceasta era soarta întregii lumi. Agitat de întrebări și de ipoteze, poetul generalizează sentimentul său la tensiunea titaniană, ceea ce impunea crearea unui spațiu și a unui timp estetic adecvat, ceea ce impunea în același timp crearea a două planuri opuse de manifestare și dezvoltare a unui conflict. Fără să fie o poezie net titaniană, *Mortua est !* este prevăzută cu organele cele mai de seamă ale poeziei titaniene și încorporează astfel unele modalități esențiale ale viitoarei opere eminesciene.

Geneza poeziei *Mortua est !* ne-a dus la încheierea că, în lupta între cele două atitudini — resemnarea anticstoică și revolta romantică —, biruitoare avea să fie cea din urmă. Poezia se construiește în forma ei definitivă pe această izbucnire revoluționară, care afirmă lipsa de sens a existenței și se ridică pînă la negarea supremă. Pentru că, cu toată încordarea ei înaltă, care dă impresia unei creațiuni spontane, *Mortua est !* este o poezie construită. Poetul se zbate între ipoteze contradictorii în legătură cu soarta omului. El vede totul în plan negativ, pentru că însemnarea incidentală a speranței în viața viitoare nu are, în economia operei, decît funcțiunea de a sublinia prin contrast destinul ce se abate implacabil asupra omului și asupra omenirii. Dezvoltarea în zig-zag a sen-

Scanned with OKEN Scanner

timentului dă poeziei un dramatism excepțional, ceea ce constituie de asemenea una dintre notele caracteristice titanismului eminescian. Titanismul presupune o acțiune în desfășurare și formele literare proprii lui sînt epicul și dramaticul, și una, și alta presupunînd fabula și conflictul. În începuturile sale literare, Eminescu este ispitit într-adevăr de epic și de dramatic ; dar impetuozitatea lui lirică sfarmă legile genului. Fabula titaniană se năruie, dar pe ruinele ei se ridică o lirică de esență titanică. În ordonarea ei obiectivă opera oglindește adeseori obiectivitatea genurilor din care ea derivă, dar această trăsătură se conjugă la poet cu trăsături de altă natură : prin amploarea și tensiunea sentimentelor, prin viziunea infinită a spațiului și timpului, lirica lui Eminescu se înscrie, în numeroase realizări ale sale, în spațiul literaturii titaniene.

În acest fel trebuie văzută și elegia *Mortua est !* cu diferența că ea nu este contemplată la început în forme diferite de cele lirice. Poetul nu exprimă aici durerea, ci voluptatea durerii ; dacă el are la un moment dat o rază de speranță, aceasta se stinge definitiv în viziunea distrugerii lumilor, peste care se cerne noaptea largă a nimicului : viața este un vis ce se încheie în mormînt, lumile nu sînt ; și dacă astfel este viața, și dacă astfel sînt lumile, pe fruntea palidă a omenirii nu este scris numele lui Dumnezeu.

Îndelungata elaborare a poeziei a pus în lumină înalta conștiință artistică a poetului. Același lucru îl va sublinia și analiza la care voi supune poezia în continuare, analiză care se va aplica formei definitive, dar care se va raporta și la variantele premergătoare atunci cînd operația va deveni necesară spre a evidenția perfecțiunea procedeelor de artă.

Este de la sine înțeles că în cadrul unui curs universitar, care trebuie să îmbrățișeze întreaga operă a poetului, nu se va putea insista asupra tuturor problemelor ridicate de textul eminescian. Mă voi mărgini așadar să aduc în discuție primele patru versuri ale poeziei, a căror cercetare ne va introduce în lumea procedeelor tehnice ale lui Eminescu. Caracterul fragmentar al analizei

Scanned with OKEN Scanner

nu trebuie să provoace obiecțiuni, deoarece liniile generale ale arhitecturii elegiei au fost indicate atunci cînd am urmărit procesul ei de elaborare.

Lăsînd pentru moment la o parte orice considerație de această natură, voi reține în analiza mea primele elemente de ordin stilistic, care ne vor da prilejul să vedem că poetul era solicitat nu numai de problemele mari, de aspect total al operei de artă, ci și de amănuntul adeseori revelator. Istoria textului este și aici chemată să lumineze o ascuțită conștiință artistică.

Ca lampa ce piere veghind pe mormînturi,
Idee din palide-a nopților gînduri,
Ca visul ce aripa-și udă-n amar
Trecuși d-al speranțelor feeric otar.

Strofa se consuma în cea mai mare măsură în comparații : asemenea unei lămpi ce piere veghind pe morminte, asemenea unui vis, tînăra fată a trecut de hotarul speranțelor. Prin formele ei metrice, poezia a fost raportată, după cum ne aducem aminte, la Bolintineanu. În această primă redactare, apropierea între *Mortua est !* și *O fată tînără pe patul morții* se poate duce și mai departe, pe planul procedeelor de stil : ca și Eminescu, Bolintineanu începea printr-o comparație:

Ca robul ce cîntă amar în robie ;

ca și la Eminescu, comparația revenea în versul al treilea:

Ca rîul ce geme de rea vijelie

și strofa se încheie la amîndoi poeții aducînd, în versul ultim, imaginea tinerei fete. Apropierea între cele două poezii se putea face așadar nu numai pe linia formelor metrice, ci și prin identitatea argumentării stilistice și prin corespondență de topică stilistică. Faptul acesta mă face să cred că, în vremea cînd Eminescu era frămîntat de cîntecul adînc din care avea să se dezvolte poezia sa, Bo-

Scanned with OKEN Scanner

lintineanu era prezent în spiritul său nu numai cu anumite cadențe ritmice, ci și cu unele modalități stilistice. Dar deosebirea dintre cei doi poeți apare evidentă chiar din această primă manifestare. Bolintineanu se amplifică, imaginea lui se extinde descriptiv și tautologic și nu se dă înapoi de la însumarea termenilor contradictorii: robul lui nu este pur și simplu un rob, el este un rob în robie, și, ceea ce este mult, „cu lanțul de brațe". Cuvîntul curge, este drept, versul se umple, dar ideea stă pe loc. Apoi robul acesta cîntă ; este drept, el cîntă „amar", el cîntă „un aer duios", pe o arie duioasă, ceea ce însemnează că nu cîntă, ci se cîntă, se plînge. Nimic din aceste amplificări verbale și din aceste contradicții elementare la Eminescu. Expresia are de pe acum conciziunea și preciziunea proprii poetului, caracterizarea se desfășoară densă și rapidă, marcată de asocierea comparației și metaforei, cu elemente ce aparțin lumii fizice și lumii morale.

Primele modificări pe care le sufere strofa aduc o unificare stilistică, în urma căreia comparația dispare, înlocuită pretutindeni de metaforă. Pe calea aceasta poetul izbutește să creeze o simetrie nouă : versul prim și versul al treilea, inițiate în prima variantă prin comparație : „Ca lampa ce piere" — „ca visul ce-aripa", ajung în această formă nouă să fie introduse prin două metafore, în a căror structură articolul nedefinit ocupă aceeași poziție inițială :

O lampă de veghe veghind pe mormînturi,
Idee din palide-a nopților gînduri,
Un vis ce aripa își moaie-n amar
Astfel ai trecut de al lumii otar.

Strofa se unifică stilistic pe linia metaforei, ceea ce însemnează că poezia realiza o nouă etapă în procesul de obiectivare. Într-adevăr, comparația, prin structura ei, solicită atenția într-un îndoit sens : pe de o parte, în direcția obiectului ce se compară, pe de altă parte, în direcția obiectului cu care se compară. Construită pe comparație, forma primă a strofei sublinia astfel prezența fecioarei moarte, care forma prima treaptă a imaginii.

Scanned with OKEN Scanner

Pe o cale deviată, factorul biografic era reținut în firele poeziei ; mai mult chiar, el constituia punctul de plecare al întregului proces de stilizare poetică, căruia îi imprima astfel din prima mișcare o marcă subiectivă.

Dar noua formă nu era în măsură să satisfacă exigențele. În primul rînd versul inițial brusca simțul printr-o repetiție lipsită de valoare expresivă : „lampa de veghe veghind pe mormînturi". Poetul îl modifică așadar, eliminînd participiul verbului care, în afară de inconvenientul repetiției, îl prezenta și pe acela al unei acțiuni ce durează, care prin urmare nici nu exprimă, nici nu sugerează o încetare, o stingere. În forma lui primă, versul avea un alt inconvenient: „Ca lampa ce piere veghind pe mormînturi" cuprindea o contradicție în sens : de vreme ce piere, lampa nu mai poate veghea. Erau în vers două idei care nu se puteau concilia: Poetul trebuia să se hotărască pentru una din ele : reținînd ideea de *stingere*, el izbutea să sugereze de la început deznodămîntul conflictului, îl anticipa și îl slăbea ; reținînd ideea de *veghe*, versul se încărca de o atmosferă de mister ce radia asupra întregii poezii. În jurul acestei idei versul trebuie să se organizeze, însă în așa fel încît, fără s-o exprime direct, ideea stingerii, a morții, să nu fie totuși eliminată. De aici decurgea necesitatea reținerii ideii cuprinse în substantivul *mormînturi* și versul care, prin poziția lui, deschidea perspectivele largi asupra sentimentelor ce urmau să se desfășoare în poezie trebuia să fixeze în poziție dominantă ideea de *veghe* și de mormînt, de veghe mortuară. Prin eliminarea verbului *veghind*, versul, care se cerea echilibrat fonetic, își capătă complinirea prin introducerea ' unui calificativ al ultimului substantiv. El capătă așadar forma :

O lampă de veghe pe triste morminte.

Cea dintîi consecință a introducerii adjectivului *triste* este adoptarea celei de a doua forme de plural a substantivului *mormînt : mormînturi* avea un timbru vocalic întunecat, în acord cu sensul general al versului, dar în contradicție cu timbrul vocalic luminos al adjectivului

Scanned with OKEN Scanner

triste. Și poetul a simțit aici trebuința nu a unui contrast, ci a unei continuități, a unui legato acustic. Prin repetiția sunetelor luminoase *i* și *e* în aceleași poziții se creează o simetrie interioară de natură fonetică, a cărei funcție artistică nu decurge din valoarea proprie, ci din raportul la idee : într-un material acustic luminos Eminescu toarnă o idee sumbră, ideea de moarte. Dar spiritul iubitor de conciziune al poetului nu se putea satisface nici cu această formă : *triste morminte* însemna o amplificare nejustificată. Pentru că nimeni nu s-ar putea gîndi la niște morminte vesele, adjectivul *triste* era, în această construcție, un supliment lipsit de valoare. Poetul îl sacrifică așadar, aducînd în locul lui calificativul umede:

O lampă de veghe pe umede morminte

însemnează un vers cu asperități metrice, pe care o ureche sensibilă nu le putea tolera ; asperitatea devenea de ordin acustic în eventualitatea că prepoziția *pe* ar fi făcut corp cu adjectivul *umed :*

O lampă de veghe pe-umede morminte

În această situație, poetul recurge la o soluție eroică și revelatorie : în locul unei mari asperități metrice sau acustice, preferă o asperitate de ordin morfologic; el înlocuiește așadar forma feminină *umede,* corectă din punct de vedere gramatical, cu forma masculină incorectă *umezi.* Versul se apropia în felul acesta de forma definitivă a lui, dar această formă nu avea să se realizeze decît în urma unei noi modificări, determinată de necesitatea unificării acustice. Sub acest raport, forma ultimă la care ajunsese:

O lampă de veghe pe umezi morminte

prezenta două unități distincte : cea dintîi, alcătuită din blocul *o lampă,* se găsea prin timbrul ei vocalic în opoziție cu unitatea a doua, dominată de vocalele luminoase *e* și *i.* Unificarea avea să se facă în sensul părții din

Scanned with OKEN Scanner

urmă, grupul fonetic *o lampă* trebuia să dispară, făcînd loc unui cuvînt în a cărui structură vocalele luminoase aveau să dețină întîietatea. Acesta este cuvîntul *făclie*, care aducea în poziția accentuată vocala *i*, iar în silaba finală vocala *e*. Versul capătă astfel forma lui definitivă:

Făclie de veghe pe umezi morminte.

Fizic, cuvîntul *făclie* ocupa spațiul fonetic a două cuvinte : *o* și *lampă*. Acustic, el desăvîrșea linia luminoasă a versului, care ajungea astfel ca, din totalul de 13 vocale, să numere zece vocale palatale, senine.

Am insistat asupra acestor elemente spre a sublinia un fapt de o importanță particulară pentru cercetarea literară. S-a vorbit mai înainte, în epoca simbolistă a literaturii române, despre simbolismul acustic : sunetele unei limbi sînt în stare să sugereze prin structura lor materială anumite idei sau anumite stări afective. Privită astfel, afirmația constituie o mare aberație : sunetul, ca unitate materială, nu are valori expresive determinate ; el devine expresiv numai într-o structură pătrunsă de un sens intelectual sau afectiv. Considerat în poziții izolate, el nu capătă o valoare expresivă decît în măsura în care se asociază unei experiențe personale. Pe calea aceasta însă se lasă joc liber procesului asociativ individual, și un sunet se va colora variat de la o persoană la alta, ceea ce însemnează că el este prin definiție simbolul unor forme subiective. Judecat după structura lui fonetică și în lumina acestei teorii, versul eminescian asupra căruia ne-am oprit ar trebui să exprime o stare sufletească de seninătate, de afirmare. Și cu toate acestea, coloratura lui nu se construiește de la exterior, prin adiționare de sunete de-o anumită calitate, ci izvorăște din lumea adîncă a ideii poetice.

Modificarea cea mai de seamă pe care o sufere strofa este însă înlocuirea versului al doilea

Idee din palide-a nopților gînduri —

Scanned with OKEN Scanner

prin versul

Un sunet de clopot în orele sînte

care, în forma definitivă, avea să-și corecteze rima :

Un sunet de clopot în orele sfinte.

Versul prim, după cum am amintit cu un alt prilej, este o aluziune din lecturile preromantice ale poetului. Ce a putut determina eliminarea lui ? Cel dintîi motiv era incontestabil lipsa de plasticizare a caracterizării. Poetul trebuia apoi să adîncească atmosfera de mister pe care o schițase în versul precedent și abstracțiunile la care ancora : idee, gînduri palide ale nopților, erau lipsite de orice putere de evocare. Făclia de veghe însă pe mormintele umede avea această putere de evocare. Misterul se crea printr-o imagine de ordin vizual, dar această imagine mijlocea spiritului un contact cu marile mistere ale morții și cu ritualul creștin al înmormîntării. Același contact era mijlocit contemplatorului și de imaginea cuprinsă în versul al doilea, care însă nu mai era de ordin vizual, ci auditiv. În fine, un alt motiv care a determinat înlocuirea a fost fără îndoială de ordin tehnic. Am amintit puțin mai înainte că marele progres realizat în cursul modificărilor acestei strofe a fost unificarea ei pe linia stilistică a metaforei: în forma inițială ea cuprindea două comparații și două metafore, în forma ultimă, patru metafore. Paralel cu această transfigurare se simțea trebuința ca materialul ei poetic să se organizeze pe linii simetrice : structural, metaforele cuprinse în versurile 1 și 3 erau introduse prin articole nedefinite, metafora cuprinsă în versul doi era introdusă printr-un substantiv nedefinit, dar lipsit de articol, ceea ce sub raportul expresiei însemna un accident, o lipsă de continuitate. Poetul a eliminat accidentul și a ajuns să dea strofei sale o construcție de o simetrie ideală. Ea a avut la un moment dat înfățișarea (redusă la primele emistihuri) :

O lampă de veghe —...

Un sunet de clopot...

Un vis ce-și moaie...

Scanned with OKEN Scanner

Cea mai rezistentă structură în întreaga strofă a avut-o versul al treilea. În forma cea dintîi:

Ca visul ce-şi udă aripa-n amar

el era de o complexitate stilistică rară : începea printr-o metaforă — visul este prevăzut cu aripi, ceea ce înseamnă că este văzut ca o pasăre cu aripi. Prin transpunerea comparației în metaforă, el ajunge la o stratificare de elemente metafizice care se condiționează în linie descendentă : fata este un vis, visul este o pasăre. cu aripi. Prin transpunerea comparației în metaforă, el ajunge la o stratificare de elemente metafizice care se condiționează în linie descendentă : fata este un vis, visul este o pasăre. Numai după ce strofa a fost unificată în felul acesta, după ce ea și-a început primele trei versuri prin metafore și fiecare metaforă printr-un articol nedefinit, poetul a revenit asupra versului prim, pe care l-a scos din serie și l-a evidențiat printr-o construcție particulară a tropului său. Operația este ușurată de faptul că simetria morfologică nu era dublată de o simetrie acustică : în timp ce versurile 2 și 3 erau introduse prin articolul nedefinit masculin, el era introdus prin forma feminină a aceluiași articol.

Mi-ar rămîne să semnalez în continuare valorile artistice pe care le pune în lumină topica specială a celui din urmă vers al strofei și să fac legătura cu strofa următoare, analizînd funcțiunea diversă pe care verbul *a trece* o îndeplinește în cele două unități, funcțiune indicată de raportul diferit care se stabilește între verb și auxiliarul său. Problemele pe care le ridică poezia la fiecare pas sînt multiple. În lecția aceasta m-am mulțumit să indic pe cele mai de seamă pe care ni le pun primele patru versuri ale elegiei. Și pentru că studiul ei genetic, pe care l-am întreprins în lecțiile precedente, m-a pus în situația de a urmări și aspectele artistice funda-

Scanned with OKEN Scanner

mentale ale poeziei, voi mărgini aici analiza după formele consacrate.

[*Poezia lui Mihai Eminescu.* Curs litografiat, Cluj, 1948. Reprodus din: *Studii literare*, V, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p. 115—135.]

ROMAN JACOBSON ȘI BORIS CAZACU

MIHAI EMINESCU: *REVEDERE*

— Codrule, codruțule,
Ce mai faci, drăguțule,
Că de cînd nu ne-am văzut
Multă vreme au trecut,
Și de cînd m-am depărtat
Multă lume am îmblat.

— Ia, eu fac ce fac de mult,
Iarna viscolu-l ascult,
Crengile-mi rupîndu-le,
Apele-astupîndu-le,
Troienind cărările
Și gonind cîntările;
Și mai fac ce fac de mult,
Vara doina mi-o ascult,
Pe cărarea spre izvor
Ce le-am dat-o tuturor
Împlîndu-și cofeile
Mi-o cîntă femeile.

— Codrule cu rîuri line,
Vreme trece, vreme vine
Tu din tînăr precum ești
Tot mereu întinerești.

Scanned with OKEN Scanner

— Ce mi-i vremea, cînd de veacuri
Stele-mi scînteie pe lacuri,
Că de-i vremea rea sau bună ;
Vîntu-mi bate, frunza-mi sună ;
Și de-i vremea bună, rea,
Mie-mi curge Dunărea.
Numai omu-i schimbător,
Pe pămînt rătăcitor,
Iar noi locului ne ținem,
Cum am fost, așa rămînem :
Marea și cu rîurile,
Lumea și pustiurile,
Luna și cu soarele,
Codrul cu izvoarele.

Poetul se adresează codrului de două ori și, în ambele situații, acesta-i răspunde. Fiecare din aceste două schimburi de mesaje comportă 18 versuri diferit repartizate între cei doi interlocutori. În primul caz, alocuțiunea poetului, compusă din șase versuri, este urmată de o replică a codrului, care este de două ori mai lungă.

Această replică se împarte în două perioade, fiecare avînd șase versuri și fiind introdusă printr-un rînd asemănător:

7 „Ia, eu fac ce fac de mult“ — 13 „Și mai fac ce fac de mult“.

Prima jumătate a poemului prezintă, în realitate, o structură ternară : ea cuprinde trei serii de trei distihuri în rimele *aa bb cc*. Din punct de vedere metric și gramatical, fiecare din aceste strofe de șase versuri se descompune în două părți, din care una conține un singur distih, iar cealaltă, două distihuri.

Revedere este scris în dimetri [1] trohaici și prima jumătate a poemului nu prezintă decît varietatea catalec-

[1] Vom folosi termenul *dimetru*, consacrat în versificația clasică. Trebuie subliniat că, în realitate, este vorba despre versuri cuprinzînd patru „picioare“, pe care le-am putea desemna, de asemenea, cu numele de tetrametri.

tică : Aceasta apare sub două forme net distincte. O formă a tipului oxiton, care are accentul gramatical pe a șaptea silabă, accentuează în mod egal a treia silabă și cîteodată, de asemena, prima silabă (60%), mai rar, a cincea silabă (20%). Cealaltă formă e de tip proparoxiton, care nu comportă accent gramatical pe a șaptea silabă, dar accentuează întotdeauna a cincea silabă și, de asemenea, prima silabă (70%), însă destul de rar a treia silabă (cca 30%). „Pe cărărea spre izvór / Ce le-am dát-o tuturór") și ictușii impari, în tipul proparoxiton („Lúna și cu soárele, / Codrul cu izvoarele").

Versul cu două accente predomină în tipul proparoxiton (85% din situații), în timp ce versul de tip oxiton prezintă adesea trei accente (53%), cîteodată, patru accente (13%). Primul distih al strofei inițiale de șase versuri a poemului aparține tipului proparoxiton și cele două distihuri următoare formează un catren oxiton. Dimpotrivă, cea de a doua strofă de șase versuri, care introduce replica codrului adresată poetului, începe printr-un distih oxiton, urmat de un catren proparoxiton. Cea de a treia strofă de șase versuri, care încheie discursul codrului, reia distihul proparoxiton și catrenul oxiton al alocuțiunii poetului, dar, de această dată, într-o ordine inversată.

Compoziția gramaticală a acestor trei strofe de șase versuri corespunde bipartiției lor metrice. Astfel, invocația, care formează distihul inițial (1—2), este urmată de un catren (3—6) ale cărui ultime două versuri corespund primelor două prin compoziția lor sintactică și lexicală :

3 Că de cînd nu ne-am văzut/ 4 Multă vreme au trecut,
5 Și de cînd m-am depărtat/ 6 Multă lume am îmblat.

În a doua strofă de șase versuri, formele finite (7—8), ca și începuturile care formează aliterații *(Ia eu... Iarna)* ale primelor două versuri se opun următoarelor patru vesuri cu cele patru gerunzii ale lor (9—12).

Distihul final al celei de a treia strofe de șase versuri (17—18) diferă de catrenul precedent (13—16) prin genul, numărul și persoana termenilor săi principali.

Scanned with OKEN Scanner

A doua jumătate a poemului se divide, în mod egal, în trei faze complexe, din care prima, o nouă intervenție a poetului, se limitează la un singur catren (19—22), și următoarele două perioade, una de șase versuri (23—28), și cealaltă de opt (29—36), conțin răspunsul ultim al codrului. Cele trei părți ale celei de a doua conversații formează deci o progresie aritmetică —4 : 6 : 8. Fiecare din cele două perioade ale discursului codrului se subdivide în două secțiuni. Strofa de șase versuri de la începutul celui de al doilea răspuns al codrului, la fel cu cea care introduce prima replică, comportă un distih (23—24) și un catren consolidat de paralelismul sintactic și lexical al celor două jumătăți ale sale (25 „Că de-i vremea rea sau bună...“, 27 „Și de-i vremea bună, rea...“).

Paralelismul celor patru versuri care încheie poemul (33—36) se opune celor patru versuri precedente. Această împărțire a ultimei perioade în două catrene este susținută de caracterul proparoxiton al ultimului catren, care îl distinge de catrenul anterior și evocă o corespondență între finalul poemului și începutul său: 1 „Codrule, codruțule“ — 36 „Codrul cu izvoarele“. Cît privește celelalte versuri din a doua jumătate a poemului *Revedere,* variațiile lor metrice nu urmează fragmentarea sintactică a textului.

Toate versurile amintite poartă accentul pe silaba a șaptea (cu excepția rîndului 28 „Mie-mi curge Dunărea“, legat cu 27 printr-o trisilabică : 27 „Și de-i vremea bună, rea“). Dar, dintre aceste versuri, zece oferă varietatea acatalectică a dimetrului trohaic, necunoscut în prima jumătate a poemului (19—20, 23—26, 31—34). Aceste octosilabe se disting printr-o tendință pronunțată pentru accentuarea gramaticală a ictușilor impari, ca și a celor pari (se înregistrează 50% din versuri cu trei accente și 37% cu patru accente): 25 „Că de-i vremea rea sau bună“ 26 „Vîntul bate, frunza-mi sună.“ Compoziția poemului poate fi ilustrată prin schema următoare:

$$(2+4) + (2+4) + (4+2) + 4+(2+4) + (4+4).$$

Asemenea arhitectonică a poemului ne permite să analizăm și să interpretăm repartiția diverselor categorii gra-

Scanned with OKEN Scanner

matícale care ajută la dezvoltarea temei lirice. Paralelismele sintactice din interiorul distihurilor și catrenelor sînt acelea care fac sensibile cititorilor acestei opere categoriile discutate.

Cuvîntul *vreme* este pivotul poemului. El apare de șase ori, din care de trei ori în alocuțiunile poetului (4, 20 bis) și de trei ori în discursul codrului (23, 25, 27). Caracterul foarte general și ineluctabil al acestui concept se găsește subliniat prin folosirea constantă a substantivului *vreme,* fără articol, în alocuțiunile poetului (de ex., 20 „Vreme trece, vreme vine"), în timp ce el este totdeauna prevăzut cu articol în limbajul codrului. În mod asemănător, *lume,* conceput ca itinerar al poetului și cuplat cu *vreme* în catrenul primei apostrofe a codrului (6 „Multă lume am îmblat), își găsește opoziția în catrenul final enunțat de codru, unde articolul hotărît se adaugă aceluiași nume pentru a evoca imaginea concretă a universului și a pustiurilor sale (34 „Lumea cu pustiurile"). De altfel, lipsa articolului este o marcă generală, care diferențiază discursul poetului de acelea ale codrului.

În pătrunzătoarele sale *Études sur le temps humain* (Edinburg, 1949), Georges Poulet a reliefat neliniștea tradițională inspirată de intervalul dintre trecut și prezent. Este vorba despre sentimentul intens pe care poetul îl sesizează cu prilejul revederii : 3—6 „Că de cînd nu ne-am văzut, / Multă vreme au trecut / Și de cînd m-am depărtat / Multă lume am îmblat".

Dar problema schimbării în timp, subînțeleasă în formula stereotipă prin care poetul se adresează codrului : 2 „*Ce mai faci*", este, cu promptitudine, răsturnată prin formularea : 7 „Ia eu fac ce fac de mult" ; 13 „Și mai fac ce fac de mult". Astfel, prezentul atemporal se introduce în poem pentru a servi drept laitmotiv gramatical.

Codrul rămîne pasiv, ascultînd cînd cîntecul femeilor care-și împlu cofeile, cînd vîrtejul zăpezii care troienește cărările și gonește cîntările. Nici o alternanță a anotimpurilor nu poate schimba ceva din această veșnică continuitate. Poetul se străduiește insistent să găsească în acest du-te vino al timpului (20 „Vreme trece, vreme vine")

Scanned with OKEN Scanner

miracolul întineririi naturii, dar codrul ripostează acestui mit uman : 23 „Ce mi-i vremea“ ; 25 „Că de-i vremea rea sau bună“ ; 27 „Și de-i vremea bună-rea“ ; permanența lucrurilor rămîne statornică, conform ultimei părți din acest discurs și din poemul întreg : 29—32 „Numai omu-i schimbător / Pe pămînt rătăcitor, / Iar noi locului ne ținem, / Cum am fost, așa rămînem.“

Poetul caută să împărtășească aceeași bucurie cu natura și o antropomorfizează, adresîndu-se codrului cu ajutorul vocativelor (1, 2, 19), al formelor verbale (2, 21, 22) și pronominale (21) de persoana a doua. El se străduiește să o facă mai apropiată, mai umană, adresîndu-i diminutive mîngîietoare (1, 2) și epitete măgulitoare : 2 *drăguțule*, 21 *tînăr*, din care primul dă o paronomază frapantă între determinantul *drăguțule* și determinatul său *codruțule* (dr. g) — k. dr.). Dimpotrivă, limbajul codrului exclude vocativul și, de asemenea, verbele sau pronumele la persoana a doua.

Nu întîlnim forme pronominale de persoana întîi în apostrofele poetului ; „eul“ rămîne străin acestora ; apare, în schimb, în vocabularul codrului *(codruțule)*. Primul discurs al acestuia începe cu un nominativ emfatic *(eu)*, în timp ce dativul aceluiași pronume *mi* („dativul etic“) apare în a doua parte a primului discurs al codrului (14 „Vara doina mi-o ascult“) și apoi unește prima parte a celui de al doilea discurs (23 „Ce mi-i...“ — 24 „Stele-mi...“ — 25 „Vîntu-mi... frunza-mi“) ; și această parte se termină sub formă redublată (28 „Mie-mi curge Dunărea“). Totul se petrece „după voia mea“, cum ne anunță toate aceste cuvinte egocentrice.

Formei dialogate a alocuțiunilor poetului, codrul îi răspunde prin monologuri impasibile, care nu țin cont nici de interlocutor, nici de vreun individ în general. Ce însemnătate are pentru el variabilitatea timpului sau a rasei umane ? Interlocutorul poetului nu desemnează aceasta nici printr-un verb, nici printr-un vocativ, nici printr-un pronume. El nu a recurs decît la termenul cel mai generic *(omu-)* și acesta numai pentru a denunța lumea umană temporală, schimbătoare și nesigură, ca singură excepție (29 „Numai omu-i“) față de ordinea

cosmică, atemporală și permanentă. Cuvinte strîns legate unul de altul în *Revedere, om* și *vreme* introduc jocul lui / *m* / repetat : 3 *ne-a(m)...* / 4 *(M)ultă vre(m)e...* / 5 *(m)-a(m)...* / 6 *(M)ultă lu(m)e a(m) î(m)blat* / ... 25 *vre(m)ea* / 26 *Vîntu-(m)i... Frunza-(m)i...* / 27 *vre(m)ea...* / 28 *(M)ie-(m)i...* / 29 *Nu(m)ai o(m)u-i schi(m)bător.* Toate fonemele din *vreme* sînt subiecte pentru repetiții expresive : 20 *Vreme trece, vreme vine...* / 21 *precum...* / 22 *mereu întinerești.*

Persoana întîi a pluralului figurează la începutul poemului, în prima alocuțiune a poetului (3 „nu ne-am văzut") și reapare la sfîrșit (31, 32), în trei forme verbale și în pronumele emfatic *noi*. Dar, în timp ce în apostrofa poetului către codru amîndoi se aflau incluși, „*noi*" al codrului exclude poetul și omul în general. Pe bună dreptate, Tudor Vianu interpretează acest *noi* prin „noi ceilalați". Toate cele opt substantive din catrenul final, care specifică conținutul lui *noi,* aparțin genului inanimat. În plus, printre cele 35 de substantive care se găsesc în poem, nu se află nici un nume de gen animat nonpersonal, și numai două nume de gen personal, situate în ultima parte a fiecăruia din cele două monologuri ale codrului. Este vorba despre singularul masculin 29 *omul* și pluralul formei feminine corespunzătoare 18 *femeile.*

Rigoarea selecției substantivelor după genul lor gramatical este și mai mare, dacă se remarcă faptul că, din toate numele de obiecte inanimate, singurele substantive la masculin pe care le conține (includ) propozițiile poemului sînt (35 *soarele)* și (36 *codrul)* în ultimul distih din *Revedere,* și formele vocative ale acestui ultim substantiv la începutul celor două apostrofe ale poetului (1, 19).

Nu numai că unicul personaj adevărat al poemului nu este nici numit, nici desemnat, dar inventarul nominal din *Revedere* se găsește redus la tot ce este în contrastul cel mai evident cu eroul, cu excepția a doi termeni generici, menționați fiecare o singură dată : inventarul în discuție se limitează la categoria inanimată și, cu excepția versurilor periferice ale poemului, el exclude genul masculin. Obiectele pe care le numește codrul apar

Scanned with OKEN Scanner

fără epitete, în monologurile sale ; el opune astfel forma 33 *rîuri* formei 19 *rîuri line* a poetului ; la fel 34 *lumea* lui 6 *multă lume*, 36 *codrul* lui 1—2 *codrule... drăguțule*.

Selecția categoriilor gramaticale folosite de autor poate să se extindă la tot poemul sau să se restrîngă la anumite părți puse în opoziție cu altele. Astfel, dacă examinăm ambele jumătăți din *Revedere*, observăm că prima parte cuprinde apostrofa poetului către codru și se distinge, îndeosebi, prin mai multe raporturi ale monologurilor codrului. Dar distribuția diferită a diverselor categorii de texte nu se limitează la constrastul dintre discursurile poetului și ale codrului. Compararea celor două monologuri ale codrului relevă, pe de o parte, cîteva particularități semnificative în compoziția fiecăruia din ambele discursuri ; pe de altă parte, subdiviziunea lor în două părți și structura globală a fiecăreia dintre cele două jumătăți ale poemului impun o analiză comparată pe plan gramatical.

Cît privește sistemul verbului, poemul impune, integral, anumite limitări în alegerea categoriilor morfologice. Astfel, folosirea formelor verbale se limitează la modul indicativ, la prezent și la perfectul compus. Persoana a doua nu se întîlnește la plural ; iar, la singular, ea nu este folosită decît în apostrofele poetului, unde se întrepătrunde — fapt tipic pentru aceste invocații — cu alte persoane verbale.

Persoana întîi a pluralului semnalează deschiderea poemului (3) și sfîrșitul (31—33) ; corespondența formală a acestuia pune în relief contrastul lor semantic. Perfectul compus, la rîndul său, unește începutul (3—6) cu finalul (32), ca și caracterul pur normal al primului vers cu cel al ultimului catren (33—36), dar din nou similitudinile formale relevă o divergență semantică : în apostrofa inițială a poetului, formele trecutului marchează intervalul temporal, în timp ce replica finală a codrului, confruntînd verbele sinonime la prezent și la trecut, afirmă identitatea ambelor timpuri. La fel, vocativul primului vers, adică chemarea afectivă a omului în univers, oferă o disonanță tragică față de trimiterea no-

Scanned with OKEN Scanner

minală a ultimului catren la un univers inanimat și inuman.

Formele trecutului și frazele nominale sînt alese pentru a încadra poemul și, de asemenea, pentru a delimita ambele jumătăți ale sale. Motivul cărării date, n-are importanță cui (15—16 „Pe cărarea spre izvor / Ce le-am dat-o tuturor"), debutează printr-un vers pur nominal (15) și printr-un verb la perfectul compus (16), ajunge la imaginea femeilor care cîntă (18 „Mi-o cîntă femeile", la prezent, 17 „împlîndu-și cofeile") și cedează, în cele din urmă, locul celei de a doua apostrofe a poetului (19 „Codrule cu rîuri line"). Această trecere este singura în care lecția codrului se umanizează și se atenuează, în așa fel încît poetul reia motivul cursului de apă pentru a încerca un nou apel.

La sfîrșitul primului monolog, cele două aspecte ale trecutului și persoana a treia plural se încheie prin substituirea prezentului și a primei persoane a singularului, care dominau pînă aici în discurs. Al doilea monolog răstoarnă această ordine și creează, în contrast cu primul discurs, un fel de chiasm. Versurile descriptive din primul monolog încheie enunțul, iar cele din cel de al doilea monolog îl reîncep la persoana a treia plural — persoană pe care am căutat-o în zadar în apostrofele lirice ale poetului (18 „Mi-o *cîntă* femeile" — 24 „Stele-mi *scînteie*"). În cele din urmă, cea de a treia persoană se impune ; aceasta, în prima parte a celui de al doilea monolog, servește pentru a trece în revistă, pe de o parte, elementele permanente și încîntătoare ale naturii, iar, pe de alta, genul uman schimbător și chinuit de scurgerea timpului. Ordinea celor două numere (singular și plural) rămîne aceea a primului monolog, dar ordinea persoanelor se inversează. Persoana întîi a pluralului domină în a doua parte a monologului și încheie poemul printr-o mîndră și fermă declarație, privind permanența cosmică.

Scanned with OKEN Scanner

Antinomia este dată pe față ; efortul eroului pentru a găsi o limbă comună cu natura a eșuat ; și dialogul se întrerupe. (18)

[*Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, I, București, 1962. Reprodus din : B. Cazacu, *Limba română literară* Probleme teoretice și interpretări de texte, Societatea de Științe Filologice din R.S.R., București, 1966, p. 164—169.]

ALAIN GUILLERMOU

ȘI DACĂ...

Ca și cum cercetările comparatiștilor români asupra poemelor lui Eminescu ar lua o amploare invers proporțională cu dimensiunile acestor poeme, se constată că cele trei mici strofe din *Și dacă...* au suscitat comentarii excesive. Un N. Șerban găsește că tehnica lui Eminescu se înrudește cu cea a lui Banville, Radu Manoliu estimează că o anume poezie de Heine se află la originea strofelor din *Și dacă...*, iar I. M. Rașcu, la rîndul lui, apropie acest mic text de poezia *Souvenir* a lui Lamartine [1].

[1] I. M. Rașcu, *Convingeri literare*, București, 1937, p. 147. Cf. Perpessicius, vol. III, p. 79. Se cuvine să evidențiem diferența care separă, la nivelul semnificațiilor, opera lui Lamartine de cea a lui Eminescu. Acolo unde Lamartine amplifică doar tema, foarte romantică, a „corespondențelor" :

Si j'entends le vent soupirer
Je crois t'entendre murmurer

Eminescu sugerează o complicitate misterioasă a naturii la resurgența amintirilor :

Și dacă norii deși se duc
...E ca aminte să-mi aduc...

Fără a intenționa să stabilim o ierarhie între cele două inspirații, nu putem să nu ne exprimăm credința că aceea a lui Eminescu nu a avut nevoie de cea a lui Lamartine ca punct de plecare.

În realitate, poemul *Și dacă...* provine în întregime, printr-un fel de „butășire“ (fenomen întîlnit deja de mai multe ori), dintr-o strofă din *Adio,* strofa 9 a textului publicat,

Și dacă luna bate-n lunci
Și tremură pe lacuri,
Totuși îmi pare că de-atunci
Sunt veacuri.

Se va remarca de altfel cu ușurință că mișcarea frazei, atît de caracteristică — această formulă *și dacă,* repetată sistematic la începutul celor trei strofe în textul publicat —, nu a existat inițial sau cel puțin nu avea, în prima fază, valoarea pe care a luat-o ulterior. Într-adevăr, dacă examinăm manuscrisele poemului *Adio,* ne dăm seama că strofa-mamă — dacă ne putem exprima astfel — era așezată nesemnificativ în urma celorlalte. Mai mult, într-o variantă pe care-o înregistrează Perpessicius (vol. III, p. 65), primele două versuri se prezintă astfel :

Aceeași lună bate-n lunci
Și tremură pe lacuri...

Așadar, Eminescu descoperă și exploatează [2] valoarea inițialei *și dacă* ceva mai tîrziu, în timp ce remania penultimul catren din *Adio* pentru a-l amplifica.

Dar și mai important este studiul semnificației pe care o avea strofa în primul ei context : poetul, evocînd amintirile iubirii pierdute, opune bucuria plimbărilor pe sub tei, a șoaptelor „fără de-nțeles“, a „voluptoaselor certe“, disperării momentului prezent, cînd toate aceste „nimicuri“ i se par asemenea unei vechi povești. Deși natura a rămas aceeași (și luna tremură încă pe lacuri), trecutul

[2] Să notăm de altfel că, sub prima sa formă, strofa inițială din *Și dacă...* începea prin *Cînd ramuri negre bat în geam,* ceea ce aduce un argument în plus în sprijinul tezei noastre, conform căreia este greșit să se creadă că Eminescu a împrumutat de la Lamartine inițiala repetată „Și dacă...“.

Scanned with OKEN Scanner

pare despărțit de prezent printr-un interval care se măsoară în veacuri :

Dar mie-mi pare că de-atunci
Sunt veacuri.[3]

Or, constatăm încă de la prima redactare a poeziei *Și dacă...*, în manuscrisul 2277, 123, că poetul nu se mulțumește să deplîngă scurgerea rapidă a timpului care contrastează atît de puternic cu permanența naturii. Această permanență însăși nu mai e odioasă, este oportună : norii se îndepărtează și lasă să apară luna, dar ei fac aceasta tocmai pentru ca poetul să-și aducă mereu aminte de iubita sa.

Ne aflăm deci în fața unui text care nu mai este marcat de amărăciunile despărțirii, ci care cîntă, dimpotrivă, fidelitatea și permanența iubirii, susținută ea însăși de permanența naturii. Revenirea la o inspirație romantică de tip tradițional are de ce să ne surprindă după ce am citit atîtea sarcasme în schițele textelor precedente. Poate că o explicație a acestui contrast cam violent este furnizată de două catrene redactate de Eminescu de-a curmezișul filei 2277, 123, și tăiate apoi cu mai multe linii, dar pe care Perpessicius le reconstituie astfel :

Făcută a fost viața mea
Viața ta s-o-ncapă
Ș-o au cuprins asemenea
Lianelor din apă

Să nu fiu vesel și întreg,
Să n-am gînduri senine,
Chiar însumi să nu mă-nțeleg
Cînd sînt fără de tine.[4]

Nu vom putea insista prea mult asupra revelației pe care o aduce această confidență redactată în taină de Emi-

[3] *Ibid.*
[4] Cf. Perpessicius, vol. III, p. 80.
Vom nota că prima din aceste două strofe, ușor modificată, figurează la sfîrșitul poeziei *Ce e amorul ?*

Scanned with OKEN Scanner

nescu, numai pentru el : nicăieri nu găsim mai direct exprimată dorința poetului de a se înțelege pe sine însuși și rolul pe care-l joacă iubita în această luciditate interioară. Aflat departe de ea, pentru poet nu există decît tenebre, noapte a inconștienței și pierdere a posesiunii de sine [5]. Așadar, înțelegem de ce Eminescu în momentul în care tocmai a adresat sub diferite forme, mai mult sau mai puțin violente, aceleași vorbe de adio femeii iubite, simte nevoia unui ultim refugiu : să păstreze contactul cu freamătul plopilor, cu lumina stelelor și a lunii, pentru a anula despărțirea, pentru a se regăsi pe sine, regăsind, într-o anumită măsură, dragostea pierdută.

Admițînd această exegeză, anumite detalii din text vor deveni mai clare. Nu ne va mai mira curioasa ezitare pe care o încearcă Eminescu la redactarea versului al șaptelea din *Și dacă...* : el îi dă cînd o formă pozitivă, cînd una negativă.

E ca în veci să nu mă-mpac

citim în prima variantă. Iar în a doua :

E ca durerea mea s-o-mpac...

Și poetul păstrează această ultimă redactare.

Într-adevăr, avem impresia că suferința iubirii sau alinarea ei este mai puțin reprezentată aici decît angoasa spirituală și nu e lipsit de interes să notăm abundența cuvintelor *minte, suflet, gîndul,* care corespund mai degrabă activității gîndirii, decît emoțiilor sensibilității.

Prin urmare, puțin interesează dacă durerea este sau nu ușurată : esențial este ca mintea poetului să-și redobîndească seninătatea,

[5] O variantă a catrenelor pe care tocmai le-am citat precizează net :

Eu însumi să nu mă-nțeleg
Tu nefiind cu mine.

Scanned with OKEN Scanner

E ca durerea mea s-o-mpac
Înseninîndu-mi gîndul,[6]

și să scape de teama de a se pierde în obscur și ininteligibil.

Nu e de mirare că aceste douăsprezece mici versuri ne-au reținut atît de mult. Bogăția lor le conferă valoarea unei prețioase mărturii — valoare care nu-i scăpa desigur nici lui Eminescu : pe această filă, atît de încărcată de confidențe, scrie el enigmatica formulă :

Lumină de lună

subliniată cu o linie energică și urmată de cuvintele *Poezii lirice*, schimbate apoi în *Versuri lirice*[7]. E vorba de titlul pe care Eminescu avea intenția să-l dea culegerii sale de poeme. Nu este lipsit de interes să observăm că poetul scrie aceste cuvinte în grabă și de-a curmezișul, pe un spațiu încă alb al filei sale — și chiar în apropierea versurilor în care atribuie apariției lunii, printre norii deși, o atît de misterioasă și de salvatoare putere.

[Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu, (1963), Colecția *Eminesciana*, Editura Junimea, Iași, 1977, p. 419—423.]

L. GÁLDI

SONETUL *AFARĂ-I TOAMNĂ*

În cele expuse mai sus primul sonet al lui Eminescu — ca și numeroase alte poezii analizate în capitolele precedente — a fost examinat „în adîncime", adică după stratificarea ciornelor succesive. Să recurgem acum la o altă metodă, care nu mai este istorică, ci descriptiv-analitică ; principiile ei au fost deja expuse în introducere (p. 12—13). Ca atare, ne vom ocupa în primul rînd cu

[6] Vv. 8—9.
[7] Vezi în Perpessicius, vol. III, p. 81, fila facsimil.

textul definitiv și numai din perspectiva acestuia vom arunca cîte o privire asupra încercărilor anterioare. Textul definitiv va fi examinat din patru puncte de vedere: fonetic, lexical, morfologic și sintactic; tablourile de ansamblu astfel obținute vor adăuga cîte un mănunchi de fapte caracteristice la dosarul stilisticii literare.

Textul sonetului de care ne ocupăm a apărut la 1 octombrie 1879, în *Convorbiri literare,* ca primul text dintr-un mic ciclu de trei sonete; cele patru ciorne i-au permis lui Perpessicius să constate (v. *O.*, vol. III, p. 114) că varianta A datează din anii 1876—1877, adică din epoca ieșeană, varianta B, din anul 1878, iar variantele C—D, aproximativ din anul 1879.

Prin tema lui, sonetul *Afară-i toamnă* e în legătură cu mai multe poeme anterioare, îndeosebi cu *Noaptea* (1870—1871). [...]

Tema aceasta, pe care am putea-o numi „așteptarea iubitei și sosirea ei", e cunoscută și dintr-o altă poezie care datează din anul 1876, adică aproximativ din aceeași epocă ca și prima ciornă a sonetului *Afară-i toamnă*. E vorba de mica idilă *Singurătate*; iată cîteva strofe deosebit de caracteristice din var. A și B:

A—B

Între degete țigară[,]
Eu mă uit atunci în foc
Și găsesc că-n sărăcia-mi
E un dulce, trist noroc,

Cîte-odată... prea arare...
A tîrziu { <lumină> / cînd arde } lampa
Inima-mi din loc îmi sare
Cînd aud că sună clampa...

A	B
Ușa iute se deschide	Este Ea. Deșarta casă
Vine ea cu pas ușor	Dintr-o dată-mi pare plină
Și de gît mi se aruncă	În privazul negru-al vieții-mi
Și o strîng ca s-o omor.	E-o icoană de lumină.

Stilul cam discursiv al acestor versuri scrise în forma comodă a octosilabilor trohaici [1] a început să devină mai concis numai atunci cînd, pe la 1876, după cîteva sonete alegorico-simbolice, pline de imagini marine (v. *Adînca mare...*, *Cum oceanu-ntărîtat...*, *Coborîrea apelor*), Eminescu s-a decis să-și încerce pana și în alte domenii ale sonetului, și anume, pe de o parte, în sonetul erotic, pe de alta, în sonetul satiric. Tot din anul 1876, adică de la începutul reluării legăturilor cu Veronica Micle, datează *De ce mă-ndrept ș-acum...*, *Gîndind la tine* și *Pe gînduri ziua...* ca sonete de iubire, iar *Sonet satiric*, *Ai noștri tineri* și *Petri Notae*, ca primele „geharnischte Sonette" [2] în opera lui Eminescu. În privința eroinei evocate de poeziile amintite, putem stabili cu certitudine un singur lucru : pe cînd iubitele amintite în *Noaptea* și *Singurătate* rămîn neidentificabile, eroina sonetului *Afară-i toamnă* e — după toate probabilitățile — Veronica. La ea se gîndea poetul reluînd această temă aproape tradițională și adaptînd-o cerințelor unei forme mai severe. Ar fi însă o greșeală să presupunem că chiar pe la 1876 Veronica avea obiceiul de a se strecura în camera singuratică a poetului. Nicidecum ; marea intensitate sentimentală a sonetului rezultă tocmai din faptul că nu avem încă a face cu transpunerea unui amănunt biografic, ci mai degrabă cu un „Wunschtraum", care nu se va realiza decît mai tîrziu, după moartea soțului Veronicăi, adică tocmai în epoca cînd s-a și publicat sonetul. Iată acum textul pe care avem să-l analizăm :

Afară-i toamnă, frunză-mprăștiată,
Iar vîntul zvîrle-n geamuri grele picuri ;
Ci tu citești scrisori din roase plicuri [3]
Și într-un ceas gîndești la viața toată.

[1] În unele strofe schema 8+7, mulțumită unei pauze la sfîrșitul vers. 2 și 4.

[2] Despre acest termen (făcînd aluzie la ciclul lui Rückert, 1814) vezi Mönch, *op. cit.*, p. 188. „Tradițiile sonetului politic datează din Trecento".

[3] Despre *Ci* în loc. de *Și* vezi I. Crețu, LR, 1960/1, p. 97. Ecourile stîrnite de acest sonet erau din cele mai ciudate ; să

Scanned with OKEN Scanner

Pierzîndu-ți timpul tău cu dulci nimicuri,
N-ai vrea ca nime-n ușa ta să bată ;
Dar și mai bine-i, cînd afară-i zloată,
Să stai visînd la foc, de somn să picuri.

Și eu astfel mă uit din jeț pe gînduri,
Visez la basmul vechi al zînei Dochii ;
În juru-mi ceața crește rînduri-rînduri ;

Deodat' aud foșnirea unei rochii,
Un moale pas abia atins de scînduri...
Iar mîni subțiri și reci mi-acopăr ochii.

Ca totdeauna sonetul se compune din două catrene și două terțete ; *toate* cele patru strofe prezintă însă, din punctul de vedere al foneticii expresive, o particularitate comună. Poate în nici o altă poezie eminesciană nu s-a realizat în mod așa de consecvent alternarea a două serii de rime. În toate strofele, rimele de timbru mediu sau sumbru se opun rimelor de timbru clar : pe de o parte găsim deci, în catrene, rimele *împrăștiată / toată / bată / zloată,* pe de alta, rimele *picuri* (subst.) / *plicuri / nimicuri / picuri* (verb). [4]

O alternanță nu mai puțin riguroasă s-a aplicat și terțetelor, unde timbrului sumbru al rimelor *Dochii / rochii / ochii* se opune seria nu de-a dreptul „clară", ci mai mult „opacă", a rimelor *gînduri / rînduri-rînduri / scînduri.* Și să nu credem că această alternanță s-a cristalizat numai tîrziu, în urma unei șlefuiri migăloase a variantelor. Chiar și în primul text, aruncat pe hîrtie fără multă ezitare *(O.,* vol. II, p. 115), găsim rimele *înnoată /*

semnalăm mai ales observațiile lui „Rienzi" (Macedonski ?), citate de Aug. Z. N. Pop, *Contribuții eminesciene,* vol. I, 1938, p. 14—15: „Nu știm ce să mai zicem ! Ba știm ; dar prea sînt *zloată picurile cu jețurile* și *Ceața care crește prin casă rînduri-rînduri,* ca să mai supărăm pe d-l Eminescu" *(Literatorul,* 24 febr. 1880, nr. 1, p. 82 și urm.).

[4] Comp. — din punct de vedere morfologic — cu rimele în *-aluri* din sonetul *Veneția* și cu rimele în *-esuri* în *Trecut-au anii.*

tipicuri / plicuri / toată în vers. 1—4 și rimele *nimicuri / roată / zloată / picuri* (verb) în vers. 5—8. [...]

Rimele în care predomină diftongul *oa* găsesc de altfel un sprijin puternic chiar și în textul sonetului : cuvintele *toamnă, roase* și *moale* subliniază în mod patetic efectul acestor rime „întunecate".

Aici se pune însă o întrebare : dacă rimele în *oa* aveau o expresivitate deosebită, de ce s-au înlocuit în parte mai tîrziu cu rime în *-ate ?* Nu credem că problema poate fi rezolvată numai pe planul eufoniei ; avem dovezi sigure după care prima strofă din var. *A* trebuia remaniată și din cauza unei repetiții semnalată de poetul însuși.[5] Trebuie deci să luăm în considerare și un alt motiv întrevăzut de acad. E. Petrovici. După părerea d-sale, armonia versului românesc cîștigă din alternarea... „acordurilor majore" cu cele „minore". Un șir de rime „minore" va da toată valoarea ei rimei „majore", care, repetîndu-se neîntrerupt, produce o oarcare monotonie (LL, vol. I, p. 282). Dacă considerăm ca „rime majore cele în *oa*, iar ca „rime minore" cele bazate pe corespondența *oa*~*a*, ajungem exact la acea repartizare a rimelor ce caracterizează catrenele acestui sonet.

Un alt factor important al efectului acustic e prezența unui *i* sau cel puțin a unei „mouillure" la sfîrșitul fiecărui vers (afară de cele terminate cu rimele mai susamintite). Între catrene și terține, una din legăturile cele mai solide e creată de o serie de rime terminate în *-uri,* mai precis într-un *r* „muiat". La această serie de *mouillures* se adaugă rimele *Dochii / rochii / ochii,* în care

[5] Ne gîndim la textul următor :

Gîndirea mea în amintiri înnoată
Și mă încurc de voie-n dulci nimicuri
Citesc scrisori păstrate-n veche plicuri
Și-mi amintesc pe rînd de viața toată.

Sublinierea vocalei inițiale a cuvintelor *amintiri, amintesc* se datorește lui Eminescu ; după Perpessicius (*O.*, vol. II, p. 115) „subliniază repetiția și-și impune să o evite, ceea ce și face, la puțin timp după, în formele ce se citesc la etaj ; versul 1 devine : „Gîndirea mea în vremuri vechi înnoată" și după aceea „Gîndirea mea în vremi trecute-nnoată".

apare, în poziție finală, o adevărată semivocală. Toate aceste rime, luate laolaltă, sînt elemente tot atît de statornice ca și rimele în *-aluri* în majoritatea variantelor sonetului *Veneția* sau rimele terminate cu *-vii / vei* din sonetul *Cînd însuși glasul gîndurilor tace...* Cu aceasta, firește, n-am vrea să considerăm aceste minunate sonete ca niște *bouts-rimés*. Vorbind de un artist atît de mare ca Eminescu, singura concluzie poate fi că rimele „muiate" se asociau de la început, prin cine știe ce afinitate secretă, cu atmosfera particulară a acestor sonete „en gris mineur". Și unele aliterații bazate pe spiranta *s* (vers. 3: „Și tu citești scrisori din roase plicuri" ; vers. 8 : „Să stai visînd la foc, de somn să picuri" ; vers 13 : „Un moale pas abia <sunînd pe> atins de scînduri") contribuie necontenit la orchestrația delicată a versurilor.

Nu mai puțin importantă e organizarea armonioasă a textului din punctul de vedere al lexicologiei stilistice. În acest caz clasicismul textului tipărit nu s-a cristalizat în urma unei șlefuiri îndelungate, deoarece variantele regăsite sînt relativ puține ; ar fi mai just să presupunem că cele trei variante oglindesc, într-o anumită măsură, împrejurările de viață ale poetului și totodată anumite stări sufletești succesive. Var. A, de exemplu, din anii 1876—1877, pare a evoca silueta lui Eminescu, bibliotecar și amator de cărți rare (*O.*, II, p. 116) :

<Frumos e să te-ncurci în dulci nimicuri>
<Gîndirea mea>
<Gîndirea ta în dulci în [!] povești>
Gîndirea mea în { <amintiri> / <vremuri vechi> / vremi trecute-nnoată } ⟨înnoată⟩
Deschid volume mari și vechi tipicuri
Citesc scrisori păstrate- <veche> roase plicuri
Și-mi amintesc pe rînd viața toată.
<Sau din autori cuminți culeg la spicuri>
Astfel mă-ncurc de voie-n dulci nimicuri
Sau prind o muscă <care> { De muști mă apăr cari / zboară roată...
Dar și mai dulce-i, cînd afară-i zloată
Și stai la foc în jilț, de somn să picuri.

Scanned with OKEN Scanner

Reluîndu-și textul ceva mai tîrziu la București, Eminescu nu mai socotea necesar să sublinieze înrîurirea îndeletnicirilor sale de bibliotecar ; mulțumită polisemiei cuvîntului *tipicuri*, care în primul text avea înțelesul concret de „rituel“ (Damé), „Typikon, Ritualbuch der griechischen Kirche“ (Tiktin), iar în textele următoare primește aceea, mai vagă, de „normă, regulă, model, tradiție“, prima strofă se orientează acum spre munca zilnică a poetului, către meditația de o aparență inertă, din care se nasc aceste versuri pentru var. B—C :

Cînd { <mintea ta> / gîndul tău } în vremi trecute-nnoată
Faci versuri nouă după vechi tipicuri
Sau recitești scrisori din roase plicuri
Și-ți amintești pe rînd viața toată.

Se observă din nou o importantă regulă a compoziției eminesciene : nu prima parte a frazei sau a poeziei constituie elementul cel mai statornic al textului, ci partea finală : acolo se ascunde de obicei acea „trouvaille“ gratuită, adică efectul spontan, la care se va căuta un fel de introducere adecvată. În cazul nostru — ca și în sonetul *Veneția* — momentul cel mai statornic e cuprins în vers. 8 („de somn să picuri“) din cele două terțete, iar introducerea ia pe rînd trei aspecte diferite. În cursul etapei a doua se pune în relief versul 2, care poate e numai o parafrazare a devizei lui André Chénier : :„Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques“ [6]. În formula aleasă de Eminescu expresia *după tipic* (tradus cu „selon la règle fixée“ de Damé și cu „nach dem Muster“ de Tiktin) are un caracter familiar, ceea ce nu e surprinzător, deoarece textul conține și alte elemente luate din această sferă a vocabularului (cfr. var. A : „Muști... *care zboară roată*“ etc.). Totuși versurile 5—6 capătă în var. B—C o formulare mai generală, mai elegantă ; în

[6] *Motto*-ul lui Chénier a fost semnalat și de T. Vianu *(Poezia*, p. 143), însă numai în legătură cu poeziile scrise în forme antice.

loc de „prinderea de muști“ [!] se face aluzie la cercul magic în care se simte închis poetul însingurat :

Astfel pierdut de voie-n dulci nimicuri
Din lumea ta nu-i nime să te scoată...

Aceste versuri ne îndreaptă atenția și spre un alt fapt, pe care pînă acum nu l-am examinat încă. Din primele două strofe ale var. B—C și ale textului definitiv s-a eliminat cu totul p e r s o a n a î n t î i ; toate formele gramaticale se referă la persoana a doua, care a i c i funcționează ca subiect impersonal. Numai terțetele, începute cu formula „Și eu...“, rămîn neschimbate ; prin formula inițială a terținelor, și poetul intră în șirul acelora care sufăr de un fel de spleen de toamnă.

Spleen de t o a m n ă ? Să nu uităm că numai în textul definitiv, adică foarte tîrziu, s-a precizat anotimpul ; pînă atunci atît cuvîntul *zloată*, destul de rar pînă la și după Eminescu în limba poetică [7], cît și primul vers al variantei D : (*„Afară-i iarnă, vicol* [8], frunza-n [noată ?]“) se refereau mai mult la un crepuscul de i a r n ă. Versul inițial „Afară-i toamnă, frunză-mprăștiată...“ nu e cunoscut din nici o variantă manuscrisă, ceea ce ne obligă să presupunem din nou dispariția unor variante intermediare. În vers. 2 din *zbate* s-a făcut *zvîrle*, în vers. 3 un *Iar* a devenit *Ci*, în vers. 8 : „Să stai *fumînd*“ s-a schimbat în : „Să stai *visînd*“, în vers. 13, în loc de : „sunînd pe scînduri“, chiar și var. D prezintă : „*atins* de scînduri“, iar în ultimul vers, în loc de : „Iar două mîni subțiri mi-acopăr ochii“, textul definitiv ne oferă o concluzie mult mai impresionantă : „Iar mîni subțiri și reci mi-acopăr ochii“ (v. și var. C—D). Dacă mai ținem seama de mențiunea *jilțului* devenit *jeț* în var. C—D și în textul definitiv [9],

[7] În DLRLC exemple din Caragiale, Vlahuță și Sadoveanu.
[8] La Botez : *viscol* (p. 355). După Tiktin, *vicol* e varianta moldovenească a cuvîntului *viscol*, folosită de altfel și de Dosoftei (ps. 82, v. 45 : „Din față *vicol* să-i prăvuiască“). Comp. și cu următorul vers din var. C[2] a *Odei în metru antic* : „Vînt și *vicoi* greu purtător de ghiață“ (*O.*, vol. III, p. 126).
[9] Ce fel de raporturi există între cele două forme ? Poate numai dicționarul special al limbii lui Eminescu va da un răs-

Scanned with OKEN Scanner

ajungem la concluzia că lexicul sonetului s-a cristalizat între două tendințe contrare : mai întîi, numeroase amănunte concrete rezultă din năzuința de a crea un fel de realism poetic, apoi s-au eliminat treptat unele motive prea realiste, care păreau incompatibile cu viziunea de ansamblu pe care poetul dorea s-o creeze. S-au eliminat motive întregi (ca acela al mușteloг) și chiar „Să stai fumînd la foc“ (comp. cu versul „între degete țigară“ din variantele poeziei *Singurătate)* a devenit *Să stai visînd...* Tot din sfera „reveriei“ romantice făcea parte și versul 11, menit să constituie motivul cel mai muzical al sonetului ; acest vers a trecut prin fazele următoare ale procesului de sublimare.

Var. A :

⟨Ș-ascult cum cariul bate trist în scînduri⟩
În lumea lui [sc. al basmului] petrec cu multe rînduri
O ceață mintea-mi prinde *rînduri-rînduri*

Var. B :

Simțirea-mi toat-adoarme *rînduri-rînduri*

Var. C—D și textul def. :

În juru-mi ceața crește *rînduri-rînduri.* [10]

În sfera de iradiere a acestui vers chiar și un cuvînt așa de banal ca *scînduri* (vers. 13) primește o adîncă semnificație poetică.

puns satisfăcător la această întrebare. Deocamdată avem impresia că în 1876 Eminescu scria *jilț* ca C. Negruzzi și Alecsandri, iar în 1879 *jeț* ca Odobescu, Slavici, etc. Era de fapt, *jilț* o formă ceva mai învechită ?

[10] O repetiție analoagă se găsește în al 3-lea sonet al acestui mic ciclu : „Cobori încet... aproape, mai *aproape*...“. În mod curios, expresia *rînduri-rînduri* nici n-a fost amintită de P. Diaconescu în studiul său despre repetiția în poezia lui Eminescu (LL, vol. III, p. 27 și urm.). Vezi și prima strofă din *Rime alegorice* (1875—1876).

Scanned with OKEN Scanner

Din punctul de vedere al morfologiei stilistice trebuie să subliniem un singur fapt: varietatea interioară a rimelor, în ciuda faptului că desinența *-uri* se repetă de șase ori. Varietatea se datorește în primul rînd rimelor omonime *picuri* (subst.) și *picuri* (verb); n-ar fi exagerat să afirmăm că sonetul și-a primit forma definitivă în momentul cînd, într-o variantă de tranziție, între varianta D și textul dat la tipar, s-a introdus pentru prima dată această pereche de rime noi. În terțetele textului definitiv formele de plural *gînduri* și *scînduri* sînt separate în succesiunea rimelor prin adverbul deosebit de poetic *rînduri-rînduri,* în care funcția sufixului nu mai e așa clară ca și în celelalte două forme. Jocul desinențelor e foarte delicat și în cazul rimelor Dochii / *rochii* / *ochii*: după două forme feminine de genitiv urmează nominativul plural al substantivului masculin *ochii,* adică al cuvîntului în care se rezumă tot conținutul afectiv al sonetului.

În privința rimelor în *-ată/ -oată,* nu avem de făcut decît o singură constatare: după tehnica unui Alecsandri, la care adeseori, chiar și într-o singură poezie (ca, bunăoară, *Sentinela română),* se înșiră un mare număr de rime sufixale *(încordat/săpat; spăimîntată/cufundată; turbată/ne-mpăcată* etc.), nu poate fi un fapt întîmplător că în sonetul de față expresia *frunză-mprăștiată* nu rimează cu alte participii terminate cu *-ată,* ci cu cuvinte aparținînd altor categorii lexicale și morfologice: cu un adjectiv pronominal *(toată),* un verb *(să bată)* și un substantiv foarte rar întrebuințat ca rimă *(zloată).* Totuși versurile curg așa de natural, că nici nu ne dăm seama de intențiile artistice care au dat naștere acestor rime.

Iată acum și cîteva observații privitoare la fenomenele de sintaxă stilistică. După terminologia pe care am propus-o în introducerea acestui capitol, *Afară-i toamnă* e un sonet romantic clasicizant, pe care-l putem așeza între celelalte două sonete din același ciclu, *Sunt ani la mijloc...* fiind mai aproape de sonetele clasice (de ex., de Petrarca), iar *Cînd însuși glasul...* — mai aproape de sonetul romantic propriu-zis. În *Afară-i toamnă...* nu mai sînt perioade așa de lungi cum este, de pildă, prima strofă din *Sunt ani la mijloc...,* nu se găsesc însă în el

Scanned with OKEN Scanner

nici exclamații patetice ca : „*O, vino iar !*“ (*Sunt ani la mijloc*) sau : „*Ca să te văd venind — ca-n vis, așa vii !*“ (*Cînd însuși glasul...*). Cu fiecare strofă se termină o frază separată de context printr-un punct sau, cel puțin, prin punct și virgulă (v. sfîrșitul strofei I), iar în interiorul strofei pauza nu e niciodată atît de lungă ca să ceară aplicarea unui punct.[11] Fiecare strofă se compune însă din mici propoziții paralele, care și prin construcția lor subliniază ritmul molcom, dar extrem de variat al endecasilabilor. În primul vers, care e un endecasilab „*a minore*“ (5 + 6), cezura separă două membre coordonate : „*Afară-i toamnă, / frunză-mprăștiată*“. În vers. 2, cezura feminină a unui endecasilab „a maiore“ (7 + 4) împarte fraza în două părți neegale. „Iar vîntul zvîrle-n geamuri / grele picuri“ iar în vers. 3 avem a face cu împărțirea 4 + 7, adică cu un endecasilab „a minore“, avînd o cezură masculină : „Ci tu citești scrisori din roase plicuri“. Versul 4 este, din punctul de vedere al cezurii, ceva mai problematic : deși ar fi posibil să admitem și aici împărțirea 4+7, ar fi preferabil, pentru motive logice și sintactice, să punem cezura după silaba a 6-a : „Și într-un ceas gîndești / la viața toată“. Și în variantele anterioare găsim soluții similare (var. B—C : „Și-ți amintește pe rînd/viața toată“).

Precum se vede, într-o singură strofă am relevat patru cazuri diferite, ceea ce dovedește că în epoca de maturitate Eminescu căuta să realizeze o varietate cît se poate de mare a structurii interne a versurilor. În același timp nu numai cezura variază de la un vers la altul, ci și părțile de frază ce se găsesc în stînga și în dreapta ei : deși inversiunile — afară de cîteva adjective antepuse ca „*roase* plicuri“, „*dulci* nimicuri“ și „un *moale pas*“ — sînt puține în textul nostru, părțile de propoziție așezate în cele două sectoare ale versului arată, de asemenea, o mare varietate sintactică.

[11] Despre relațiile dintre cezură și structura frazei, v. constatările de o mare valoare ale lui B. V. Tomașevski, în *Stih i iazîk* (Moscova, 1958, p. 13—14), precum și observațiile recente ale lui B. Ia. Buhștab despre ritmul frazei la Fet (în : A. A. Fet, *Polnoe sobiranie stihotvorenii*, Leningrad, 1959, p. 48 și urm.).

Scanned with OKEN Scanner

Arta cezurii juca în compunerea acestui sonet un rol aşa de important, încît ea ar putea să ne sugereze chiar o constatare cam paradoxală : în ultimele versuri, schema ritmică a versurilor (4 + 7, 4 + 7, 6 + 5) era fără îndoială un e l e m e n t m u z i c a l mai stabil decît textul concret cu care s-au „umplut" aceste forme pline de o intensă vibraţie lăuntrică. Să terminăm deci analiza noastră cu o prezentare „stratigrafică" a concluziei sonetului :

⟨Ca-n vis aud⟩
⟨La spate-aud⟩ } foşnirea unei rochii
De-odat-aud

⟨Un pas uşor⟩
Un moale pas } abia { ⟨călcînd de⟩ / ⟨sunînd pe⟩ / atins de } scînduri

⟨Iar două mîni subţiri⟩
Iar mîni subţiri şi reci [12] } mi-acopăr ochii.

[*Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1964, p. 341—348.]

VLADIMIR STREINU

FLOARE ALBASTRĂ ŞI LIRISMUL EMINESCIAN

Debutul lui Eminescu este încă, sub aspectul duratei, o idee neclară. Poetul apare ca : „M. Eminovici, privatist" cu oda *La mormîntul lui Pumnul*, alături de alţii, în *Lăcrămioarele învăţăceilor gimnaziaşti din Cernăuţi*... (ia-

[12] O „stratigrafie" şi mai precisă a ultimului vers ar putea fi schiţată în modul următor : A : «Şi» Iar mîini *subţiri şi reci*... ; B—C : Iar mîini *subţiri şi reci*... ; D : Iar *două mîni subţiri*... Textul publicat în Ch. se bazează deci pe var. A—C, şi nu pe cea din urmă (v. *O.*, II, p. 118, notă).

Scanned with OKEN Scanner

nuarie, 1866). În același an, din martie, e colaborator, cu numele modificat în „Eminescu", al *Familiei* lui Iosif Vulcan, care îi tipărește *De-aș avea, O călărire-n zori, Din străinătate, La Bucovina, Speranța* și *Misterele nopții.* Revista continuă cu poeziile debutantului : *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, La Heliade* (1867); *La o artistă, Amorul unei marmure* (1868). O foaie volantă îi cuprinde omagiul versificat *La moartea principelui Știrbey,* și *Familia* îi mai publică *Junii corupți* și *Amicului F.I.* (1869).

Colaborarea la *Convorbiri literare* începe cu *Venere și Madonă,* în aprilie, urmată la cîteva luni, pe prima pagină a revistei, de *Epigonii* (1870) ; apar, statornicind colaborarea, la scurte intervale *Mortua est !, Înger de pază* și *Noaptea* (1871), Titu Maiorescu indicîndu-l în același an ca „reflexiv mai peste marginile iertate... dar poet, poet în toată puterea cuvîntului" ; urmează apoi *Sărmanul Dionis* (nuvela) și, din *Memento mori (Panorama deșertăciunilor),* fragmentul *Egipetul* (1872) ; *Înger și demon* și *Floare albastră* (1873) ; *Împărat și proletar* (1874) ; *Făt-Frumos din tei* (1875) ; *Melancolie, Crăiasa din povești, Lacul, Dorința Călin, Strigoii* (1876) ; *Povestea teiului, Singurătate, Departe sunt de tine...* (1878) etc., etc., îl dezvoltă în identitatea lui deplină (v. cronologia Perpessicius, în *Opere,* vol. I, 1939).

Părerea criticilor și editorilor este că mai toate aceste poezii, forme de debut, sînt discutabile. De la Maiorescu și pînă la edițiile contemporane, atitudinea critică față de ele variază, dar aceeași impresie negativă îi susține variațiile. Astfel, primul editor putea scrie : „Poeziile, așa cum se prezintă în paginile următoare, nu sunt revăzute de Eminescu și sunt, prin urmare, lipsite de îndreptările ce avea de gînd să le facă, cel puțin în cele vechi *(Venere și Madonă, Mortua est !, Egipetul, Noaptea, Înger de pază, Împărat și proletar, Rugăciunea unui dac, Înger și demon).* Dacă totuși am publicat și aceste poezii, împreună cu celelalte, așa cum se găsesc, am făcut-o dintr-un simțămînt de datorie literară. Trebuiau să devie mai ușor accesibile pentru iubitorii de literatura noastră toate scrierile poetice, chiar cele începătoare, ale unui autor

Scanned with OKEN Scanner

care a fost înzestrat cu darul de a întrupa adînca sa simțire și cele mai înalte gînduri într-o frumusețe de forme subt al cărei farmec limba română pare a primi o nouă viață.“ E limpede dar că foarte de cu vreme critica a făcut o deosebire de valoare între poeziile „cele vechi“ sau „începătoare“, indicate în parantezul prefeței din 1883, și celelalte, care nu mai aparțineau debutului.

Întrebarea este pînă cînd și, mai degrabă, pînă unde se poate vorbi de debutul lui Eminescu. Data a preocupat pe A. D. Xenopol, în prefața ediției de la Iași a Fraților Șaraga : „...putem zice, scria el, că spiritul poetic a(l) lui Eminescu, deși înnăscut, a ajuns la deplina lui înflorire destul de tîrziu. În poeziile lui începătornice, el se arată stîngaci în rostiri, greoi în limba adeseori plină de neologisme neîndreptățite, confuz în idei și sărac în rime. Unele din aceste defecte stăruiesc pînă și în timpurile de mai tîrziu. Așa, în *Împărat și proletar,* în *Strigoii* și altele. Putem zice că talentul lui Eminescu nu ajunge în deplina lui dezvolutare decît în 1877.“ Evident contestabil, anul fixat cu atîta energie de A. D. Xenopol include printre formele numite de el „începătornice“ chiar *Floare albastră, Făt-Frumos din tei, Melancolie, Lacul, Călin* și altele (v. cronologia de mai sus), ceea ce este o eroare de percepție estetică. Cazul contrar în privința duratei debutului îl reprezintă ediția lui G. Ibrăileanu (Editura Națională — G. Ciornei). Grupînd într-o anexă finală oda pentru Pumnul, oda pentru Stirbey și poeziile din *Familia,* criticul pare a crede că debutul încetează o dată cu colaborarea la *Convorbiri literare,* în 1870. Maiorescu avea îndoieli, după cum s-a văzut, chiar asupra unor bucăți publicate mai întîi în revista Junimii. Xenopol, cu înaintarea datei la șapte ani peste cît avea să stabilească Ibrăileanu, greșea. Totuși observația lui, privitoare la defectele începutului, care „stăruiesc pînă și în timpurile de mai tîrziu“, nu e lipsită de consistență. Aceasta înseamnă că el preia îndoielile primului editor, găsind zisele defecte în unele poezii tipărite de *Convorbiri.*

Dar dacă anul 1877, stabilit de el ca limită de debut, e prea tardiv, 1870 al lui Ibrăileanu este, la rîndul lui, prea timpuriu. Dovada și, dacă nu dovada, oricum asi-

Scanned with OKEN Scanner

gurarea că nu poate fi altfel o avem în spusa lui Maiorescu despre poeziile „vechi“ sau „începătoare“, pe care, deși „lipsite de îndreptările ce avea de gînd să le facă“ poetul, le punea totuși în volum „alături de celelalte“. În hotărîrea lui de editor, e o ezitație învinsă, dar clară, care ar fi dispărut și nici nu s-ar fi produs dacă poetul mai putea aduce acestor poezii „îndreptările ce avea de gînd să le facă“. Urmează deci, după Maiorescu și Xenopol, că un număr nesigur încă de bucăți tipărite de *Convorbiri*, și cuprinse de asemenea în cele mai multe ediții ulterioare, pot fi pe drept cauționate ca exercitări ale debutantului, deosebite de „celelalte“ prin mici imperfecțiuni de formă (chiar „confuzia de idei“, semnalată de Xenopol, nu se referă la deosebiri de esență).

Este atunci adevărat că între *Venere și Madonă, Epigonii, Mortua est !, Egipetul, Înger și demon, Împărat și proletar*, pe de o *parte*, și *Floare albastră, Călin, Scrisorile, Luceafărul*, de altă parte, nemailuînd în seamă ceea ce se publicase în *Familia*, sînt diferențe numai de perfecțiune formală ? Este debutul lui Eminescu declararea inchestionabilă a geniului său ? Critica formală, oricît ar varia în privința limitei debutului, își răspunde afirmativ : Eminescu se declară ca Eminescu, ca poet mare sau, cum zicem azi, universal, de la bun început, cu toate neobservările formei, pe care, neaccidentat de destin, le-ar fi corijat el însuși și totul ar fi fost în ordinea firească. Cercetarea însă mai poate fi îndrumată într-un fel. Durata debutului pînă la un anumit an duce oricum la erori. Xenopol, cu 1877, consideră tacit ca poezii începătoare *Floare albastră*, din 1873, *Făt-Frumos din tei*, din 1875, *Melancolie, Călin* și altele, din 1876, dar exclude *Rugăciunea unui Dac*, din 1879 ; iar Ibrăileanu, cu 1870, le exceptează pe toate din perioada debutului.

Mai propriu pare să se urmărească limita începuturilor nu calendaristic, „pînă cînd“, ci topic și spiritual, „pînă unde“. Am crede, cu alte cuvinte, că e mai informativ să știm care poezie anume, strîngînd într-o singură intuiție elementele care specifică pe Eminescu ca poet universal, îi conține embrionul viziunii lui poetice. La o asemenea cercetare îndeamnă Eminescu însuși. El vedea

Scanned with OKEN Scanner

și concepea organic, unitar, și îndeosebi sferic, din tinerețe. Tiparul acestei sfericități de concepție, care se va recunoaște în opera întreagă, apare mai întîi în *Împărat și proletar*, fiind premisa majoră a clasicismului eminescian. Poemul e o construcție, cu încheieturi exacte, pe ideea că dinamica socială, de oricîtă conflictualitate (conducător-conduși), nu poate ascunde imobilismul lumii; un depărtat reflex al ataraxiei stoice e la temelia acestei construcții.

Dar mai potrivit pare să se vorbească nu de o construcție, ci de sfericitatea concepției în jurul unui centru (contestabil ca adevăr social, real numai artistic) și mai cu seamă de creșterea ei organică dintr-o rădăcină, dintr-o sămînță sau un embrion. Expresia „al lumii-ntregul sîmbur" din meditația Cezarului e semn că poetul vedea de tînăr ca un naturalist procesul de dezvoltare a universului, atît material, cît și moral, iar după imaginea dezvoltării lumii își concepea opera. Ideea de „sîmbure" e chiar mai veche[1] decît perioada de compunere a poemului. *Împărat și proletar* se tipărește în 1874, acoperind în urmă patru-cinci ani de elaborare (v. ediția Constantin Botez, 1933, și Perpessicius). Nuvela *Sărmanul Dionis*, congeneră cu *Archaeus* și *Umbra* din manuscrisele netipărite, e din 1872, anul tipăririi avînd de asemenea în spatele lui cîțiva alți ani de pregătire, ceea ce îi duce rădăcinile în epoca de studenție vieneză a adolescenței. Încă de pe atunci, Eminescu gîndea naturalist chiar în plăsmuiri meta-fizico-fantastice, cum sînt prozele numite. În prima, dezvoltarea ficțiunii în plan fantastic se urmează în deplină coerență; pierderea identității istorice, onomastice și morale a eroului, cu întreagă acea aventură spirituală într-o epocă trecută și sub alt nume, aventură încheiată cu interdicția sentimentului de omnipotență divină și retrăire în identitatea părăsită, e un proces firesc, organic și poate chiar logic de concreștere din afirmația inițială, de esență filozofic-idealistă, că

[1] Se află, de asemenea, sub forma „sîmburul lumii", în *Egipetul*, tipărit în 1872, ca fragment din *Memento mori (Panorama deșertăciunilor)*; „sîmburele lumii", „colțul vieții", „sîmburul de ghindă" și iarăși „colțu-obscur" în *Andrei Mureșanu* din 1871 ș.a.

Scanned with OKEN Scanner

unica realitate e nu în lumea obiectivă, ci în conștiința care o organizează. Transformarea conștiinței transformă însăși lumea, credea studentul de la Viena, care învățase pe Kant și Schopenhauer și urmărea să dea corp literar acestei învățături. Nuvela pare de aceea un lanț de silogisme, cu membre fantastice, pornind în întregime și susținîndu-se de la premisele întîiului silogism. Acolo, așadar, la început, se află cauza ei germinativă, și nu e nici o surprindere că poetul își exprimă clar, printre primele fraze, ideea de germinație și concreștere în metafora „ghindei". Premisele întîiului silogism sînt chiar implicațiile acestei „ghinde", în care Eminescu vedea de tînăr stufosul stejar viitor. Astfel că studiul critic cel mai propriu operei eminesciene se află sub îndrumarea poetului însuși. Opera sa are un „sîmbur" sau o „ghindă", de la care critica se vede datoare să plece, zicîndu-i cum va vrea, nucleu, centru sau embrion.[2]

S-ar zice că pentru o asemenea cercetare e de luat în seamă mai întîi ceea ce cu îndreptățire, am putea numi stadiul placentar al creației. Dacă este așa, o cale directă, deși nu atît de practicabilă ca șirul cronologiei obiective, care să ducă la embrionul operei eminesciene. ar putea fi cronologia internă, cu șirul ei de date intime ale creației. Această cale, deschisă la noi de ediția Ion Scurtu (Minerva, 1908), care regrupează „psihologic" poeziile „după fondul de sentimente și de idei", urmată, lărgită și metodizată de Perpessicius în *Note și Variante* la marea sa ediție, duce la studiul mai greu de consecințe al apariției motivelor în manuscrise ; și organizarea acestora pe unități tematice și formale, cum se vede din rezultatele obținute, e imaginea cea mai adîncă, aproape radiografică,

[2] Orientarea naturist-biologică la Eminescu se află în relație posibilă cu „fenomenul originar" *(Urpflanze)* al lui Goethe ; aceeași intuiție goetheană e de presupus, în ordinea reflexiunii teoretice, la un Alfred Biese *(Philosophie des Metaphorischen,* 1893 : „metafora centrală" a oricărui sistem de gîndire filozofică), la Bergson *(La Pensée et le Mouvement,* 1934 : „punctul" sau „intuiția-imagină", în care preexistă virtual orice construcție a spiritului) și, în estetică, la B. Croce *(La Poesia,* 1937 : „celula originară" a operelor de artă) și în studiile urmașilor lui, Venturi și Francesco Flora.

Scanned with OKEN Scanner

a timpului intim de creație. Se detectează astfel, sub cronologia obiectivă, aceea a concepției. Totuși, la embrionul poeziei nu se ajunge nici cu această metodă ; ea asigură concluzii aproape tot atît de controlabile cu datele calendaristice ale publicării și în același timp mult mai semnificative decît acelea, dar, cum dincolo sau sub spațiul spiritual, dintre data apariției unui motiv în manuscrise și data apariției tipărite mai este unul, insondabil acesta, și anume spațiul de concepție, care se întinde de unde nu putem ști pînă în momentul consemnării manuscripte, metoda criticii de text sau a oricărei critici se dovedește inefectuală. În zona subterană a germenilor conștiinței artistice nimeni n-a pătruns din afară, însăși autoanaliza cea mai lucidă (Novalis, Edgar Poe, Baudelaire, Valéry) fiind respinsă în devieri felurite.

Ne aflăm deci sub constrîngerea de a examina ca embrion prima poezie, care, încadrată cronologic între bucăți de debut, seamănă mai puțin cu acestea și mai mult cu opera viitoare, tipărită din voința poetului. S-ar zice că numai intuiția critică ne conduce la poezia-embrion și că o altă putere intuitivă ar da altă indicație.[3] Se va vedea însă pînă la urmă că e vorba de o conduită rațională, care nu are în comun cu intuiția decît rapiditatea formulării. *Floare albastră* apare în *Convorbiri literare* din 1 aprilie 1873, fiind precedată în timp, dintre poeziile de debut, de *Venere și Madonă, Epigonii, Mortua est !* și *Egipetul,* între altele, și urmată de *Împărat și proletar, Strigoii.* „(Ea) face parte, observă Perpessicius, dintre cele mai puțin înțelese din poeziile lui Eminescu, în orice caz din poeziile cele mai expuse neînțelegerii", adăugînd : „și încă din cauza desăvîrșitei lor grații". [...]

Oricum, „floare-albastră" exprimă la Eminescu, ca ideal erotic de tinerețe, cea dintîi tentație a vieții, pe care e adevărat că o reduce, cu versul ultim, la pesimismul poeziilor lui de debutant, dar nu fără o diferență de timbru muzical și fără a o relua în opera întreagă sub forma

[3] G. Călinescu *(Opera lui M. Eminescu,* vol. V, 1936) indică astfel, ca punct generativ al operei tipărite, *Melancolie,* „cu care se deschide o activitate poetică ce va deveni tipică pentru poetul văzut prin opera lui tipărită".

Scanned with OKEN Scanner

spectaculoasei oscilații eminesciene între ideea de moarte și viață, care îi conține toate valorile proprii. *Floare albastră* poate fi luată de aceea ca embrion al marii lui opere. Cu poeziile de debut ea păstrează legături certe. Versurile „În zadar.../ Grămădește-a ta gîndire / Și cîmpiile asire / Și întunecata mare" evocă, în uriașe imagini ale morții, dispariția civilizației sumeriene și a rîurilor planetei în neantul unanim ; ele se asociază spontan cu sensul general, ca și cu fragmente din *Memento mori (Panorama deșertăciunilor),* acea istorie de metafore a civilizațiilor defuncte ; „Piramidele-nvechite" *(id est* „antice") sînt cunoscutele „Racle ce încap în ele epopeea unui scald", „trufașe și eterne ca și moartea" din *Egipetul.* Iar versul ultim, „*Totuși* este trist în lume", anulîndu-și aparența prozastică, răsună adînc de vibrațiile întrunite din *Memento mori* și *Mortua est !* În același timp, *Floare albastră* e construită pe antiteza moarte-viață : dezumanizării prin sterpe meditații idealiste asupra morții și eternității i se propune contactul cu viața în forme temporale ; și acceptarea experienței, chiar în concluzia efemerității ei, nu acoperă totuși opunerea termenilor fundamentali. E aceeași dublă percepție, care, limitînd un spațiu dramatic, există de mai înainte ca schemă a construcției în *Venere și Madonă, Epigonii, Înger de pază, Înger și demon, Împărat și proletar ;* e ceea ce făcuse pe Maiorescu de cu vreme, după primele poezii publicate în *Convorbiri,* să-l declare pe Eminescu „iubitor de antiteze cam exagerate". Poetul din *Floare albastră* păstrează, prin urmare, în metaforă și construcție conduita lirică a debutantului.

Dar deosebirile sînt mai numeroase și mai adînci decît asemănările. Debutantul abundă în comparații, a căror articulație evidentă le pune în vedere elementaritatea. Astfel, în *Amorul unei marmure :* „...te iubesc, copilă, *ca* zeul nemurirea, / *Ca* preotul altarul, *ca* spaima un azil, / *Ca* sceptrul mîna blîndă, *ca* vulturul mărirea, / Ca visul pe-un copil" ; în *Amicului F.I. :* „Visuri trecute.../ V-ați dus cu anii... / *Precum* cu toamna frunzele trec", „...*ca* un nour gonit de vînt, / Alerg pe calea vieții mele", „Viața-mi se scurge *ca* și murmura / Ce-o suflă-un

Scanned with OKEN Scanner

crivăț...", „Îmi tîrăsc soarta *ca* un vultur / Ce își tîrăște aripa frîntă" ; în *Venere și Madonă :* „Rafael, pierdut în visuri *ca*-ntr-o noapte înstelată / ...A creat pe pînza goală pe Madona dumnezee / ...*Astfel* eu, pierdut în noaptea unei vieți de poezie / Te-am văzut, femeie stearpă... / Și-am făcut din tine-un înger.../ Tu îmi pari *ca* o bacantă.../ O, *cum* Rafael creat-a pe Madona dumnezeie, / ...Eu făcut-am zeitate dintr-o palidă femeie" ; în *Epigonii :* „Mă cufund *ca* într-o mare de visări.../ Și în jur *parcă*-mi colindă dulci și mîndre primăveri... / Văd poeți ce-au scris o limbă *ca* un fagure de miere... / Pe-un pat alb *ca* un lințiliu.../ ...Cu doi ochi *ca* două stele..." ; în *Mortua est ! :* „...Un vis ce-și moaie aripa-n amar", / *Astfel* ai trecut de al lumii otar /.../ Te văd *ca* o umbră de-argint..." ; în *Inger și demon :* „...O copilă *ca* un înger /... *Ca* un demon, El veghează, / ...Părul său negru *ca* noaptea... / ...Albă *ca* zăpada iernii... / Se răsfrînge *ca*-n oglindă a copilei umbră plină." Și forma comparației explicite se află de asemenea în *Împărat și proletar,* în *Strigoii* și într-un mare număr al postumelor.

De multe ori particula comparativă cade, fără să schimbe cu aceasta procedeul. În *Epigonii :* „Cichindeal, gură de aur, *Mumulean,* glas de durere, / ...Liră de argint *Sihleanu — Donici,* cuib de-nțelepciune, / ...*Pan,* finul Pepelei... / *Eliad.../* Munte cu capul de piatră de furtune detunată / ...O enigmă nesplicată... / o stîncă arsă... / *Mureșan.../* Preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet./ Ș-acel rege-al poeziei... veselul Alecsandri.../ Iară noi ? Noi, epigonii ?.../ Harfe zdrobite/ ...măști rîzînde puse bine p-un caracter inimic. / Dumnezeul nostru : umbră, patria noastră : o frază" ; în *Inger și demon :* „Ea, un înger ce se roagă, / El, un demon ce visează ; / Ea, o inimă de aur — el, un suflet apostat" ; în *Împărat și proletar :* „Religia ? / O frază de dînșii inventată, / ...Evul e un cadavru. — Paris al lui mormînt / ...al lumii-ntregul sîmbur dorința-i și mărirea / ...Zvîrlire hazardată..." ; în *Strigoii :* „Încet plutind se naltă mireasa-i, o fantasmă.../ o dulce întrupare de-omăt.../ Arald încremenise pe calu-i — un stejar / ...El zboar-o vijelie..." Și punerea în paralel, juxtapunere a termenilor de comparat, caracterizează

Scanned with OKEN Scanner

formal debutul ca și majoritatea postumelor, care aparțin aceleiași formule. Cu asemenea parataxe, meșteșugul e tot al comparației simple și oarecum logice.

Un progres tehnic reprezintă însă numai imaginea, reprezentarea sau metafora propriu-zisă, în care termenii comparației, alunecînd din logică în sensibilitate, fuzionează intim ; este tipul de expresie evoluată, care nu lipsește nici ea începuturilor lui Eminescu. În *Epigonii :* „zilele de-aur a scripturelor române", „zile cu trei sori în frunte", „*Cantemir* croind la planuri din cuțite și pahară" ; „delta biblicelor sînte", „sîntă candelă-a sperării", „Mureșan... rumpe coarde de aramă", „Negruzzi... moaie pana în coloarea unor vremi de mult trecute", „...sînte firi vizionare, / Ce făceați valul să cînte, ce puneați steaua să zboare" ; în *Mortua est ! :* „...castele / Cu arcuri de aur zidite din stele, / Cu rîuri de foc și cu poduri de-argint, / Cu țărmuri de smirnă, cu flori care cînt" ; în *Egipetul :* „Nilul mișcă-a lui legendă...", „Sînt gîndiri arhitectonici", „...și ies stelele din strungă", „al vremurilor vad", „...unde de popoară". „Undele visează spume...", „...sîmburul luminii", „...a prezentului ureche" ; în *Împărat și proletar :* „...acele pînze cu corpuri de ninsori", „ziditi din dărmături gigantici piramide", „vremile-aurite", „mitele albastre", „Povestea-i a ciocanului ce cade pe ilău", „limbile de flăcări", „flamura cea roșă cu umbra-i de dreptate" ; în *Strigoii :* „În valurile Volgăi cercam cu spada vad", „Domnind semeț și tînăr pe rodnicele stoluri", „de gheață nalta-i domă" (a lui Odin), „brațe de zăpadă", „haina morții" ; „al morții glas etern", „Coroanele în fugă le fulgeră pe frunți". Expresiile de acest ordin, fără a mai fi nici parataxe, nici comparații analitice, sînt sinteze verbale, adevărate metafore, cu amîndoi termenii, deși fuzionați, identificabili încă ; ele constituie de aceea, dimpreună cu celelalte, tabloul stilistic al debutului.

Aspectul aceleiași tehnici se schimbă însă cu totul în *Floare albastră ;* și e primul mare semn al operei viitoare, la a cărei tipărire poetul va consimți expres. În adevăr, micul arsenal de conjuncții comparative, de juxtapuneri și chiar de imagini sintetice devine dintr-o dată inapa-

Scanned with OKEN Scanner

rent. De la primul vers pînă la ultimul, ni se numesc direct realități materiale, ca într-o proză nefigurativă. Aflăm, strofă cu strofă, de o lume a „stelelor", a „norilor" și a „cerurilor nalte", lume de altitudini, atinse numai de „vîrful mare" al „piramidelor învechite" ; aflăm apoi de marile „rîuri în soare" ale planetei (dintre care, nenumite, Tigrul și Eufratul), de „cîmpiile asire", deci și de „îndepărtata mare", lume de zări meditative dispusă în plan infinit orizontal față de planul verticalității, a celeilalte ; auzim un glas care cheamă la desfătările iubirii, declarînd „zadarnice" acele atracții ale infinitului spațial și propunînd, în schimb, „codrul cu verdeață", „bolta senină", „ochiul de pădure", „poteca" dragostei pînă în pragul casei bătute de lună ; și auzim al doilea glas care consimte la noua lume ce i se îmbie și care, după experimentarea ei pînă la a o pierde, pînă la sentimentul intangibilei „flori albastre", se răsucește palinodic la realitățile părăsite. Ce sînt aceste realități arătate fără înconjur ? în afară de „sărutări dulci *ca* florile ascunse", în afară de „*ca* un stîlp eu stau în lună" și de novalisiana „floare albastră", parataxă clară a iubitei și îndeosebi a iubirii pierdute, nici o expresie nu pare figură poetică. Referința directă e a enumerării și a descripției. Dar înălțimea și întinderea primei serii de referințe, ca și terestritatea și mijlocirea seriei a doua duc la asocieri supra — sau, oricum, extrafenomenale. O lume nenumită expres, lume de idei a eternității „cerurilor nalte", cu stelele și „norii" lor, a mormintelor civilizației faraonice din „piramidele-nvechite" și ale civilizației sumeriene de pe „cîmpiile asire", lume de asemenea a pierderii tuturor „rîurilor" planetei în „îndepărtata mare", conține ascuns primul termen al unor uriașe metafore ale morții și eternității, după cum, în același fel, deși cu sens de opoziție dramatică, „codrul cu verdeață", „ochiul de pădure", „bolta senină", „poteca" sau „sărutările în cale" își acoper primul termen de metafore ale vieții. Atît unele, cît și altele sînt prin urmare, în simplitatea lor, nu expresii proprii, ca în proză, cum pot părea la o lectură grăbită, ci simboluri complexe, cu un anumit cîmp magnetic, variind ca rază după raza de sensibilitate a cititorului. La

Scanned with OKEN Scanner

nivelul figurativ al simbolurilor, limbajul poetic devine direct. În viziunea ideală, cuvîntul numește ca în vederea reală. Și această mutație stilistică izolează ca mod expresiv *Floare albastră* de figurația debutului.

Nici antiteza ce ni se propune nu mai seamănă cu opozițiile ostentativ-formale, care făcuseră pe Maiorescu să le califice „cam exagerate". „Îngerul" și „demonul", împăratul" și „proletarul", „prezentul" epigonic și „trecutul" profetic erau scheme luate din recuzita romantismului european, caracterizat față de clasicism prin percepția contrariilor. În *Floare albastră* semnalîndu-ni-se aceeași bigeminare a percepției poetice, contrariile particulare își retrag ostentația și se însumează în opoziția moarte—viață ; antiteza limitativă își contopește cazurile în antinomia—sumă, opoziția de situații se amplifică în unica opoziție de legi, ireductibilă aceasta, a extincției și a creației.

Diferență nu mai puțin semnificativă, totodată, este trecerea de la poezia de idei la ideea poetică din *Floare albastră*. În perioada publicării ei, adică înainte și, un timp, după 1873, Eminescu scrie meditații pesimiste asupra ideii de stingere universală, de un schopenhauerism bătător la ochi. Om *(Mortua est !*, variantă a monologului hamletian [4] : *„to be or not to be"*, susținută însă de anecdota morții tinere, cunoscută de la unii romantici străini și autohtoni) și istorie *(Memento mori,* variantă a poemelor, din *Les Ruines, Chidle Harold's Pilgrimage* și, mai

[4] Reminiscențe din *Hamlet* sau simple aluzii, în opera de tinerețe, se găsesc numeroase : o eroină se înfățișează ca „Hamlet feminin", un erou spune despre cărți „vorbe, vorbe, vorbe", iar în *Memento mori* (poemul asupra Daciei) și în articolul *Cristos a înviat,* din *Curierul de Iași,* sînt traduse unele versuri ale aceleiași tragedii : oastea lui Fortinbras *„fight for a plot, / ...Wich is not tomb enongh and continent / To hide the slain"*, ceea ce la Eminescu devine : „nici atît pămînt să-și poată îngropa morții", iar versurile din cimitir asupra prefacerii în țărînă chiar a lui Alexandru Macedon : *„Imperious Caesar, dead and turn'd to elay, / Might stop a hole to keep the wind away : / O, that, that earth wich kept the world in awe / Should patch a wall, to expel the winter's flaw !"* se află strînse în rîndurile lui Eminescu : „Cezarul cu a cărui țărînă se astupă găurile zidurilor contra vîntului".

Scanned with OKEN Scanner

puțin, *La Légende des siècles),* cu destinul comun al dispariției lor eterne, sînt pretexte filozofice de literatură, de imagini ilustrative, care prevestesc un mare poet, a cărui intuiție suferă însă deocamdată de precedența reflexiunilor teoretice : observația „reflexiv mai peste marginile iertate“ nu se făcuse pe nedrept și mai ales în zadar. La scurt timp apare antinomia „piramide învechite“ — „floare-albastră“, care nu mai e o idee poetizată sau demonstrație în imagini a unei idei, ci idee poetică în sine, intuiție a legilor existenței și viziune a lumii în „sîmburul“ ei. De altfel, echilibrul dintre reflexiune și imaginație preocupa și teoretic pe Eminescu la această dată. Într-o scrisoare către Iacob Negruzzi, datată : Viena, 17 iunie 1870, tînărul colaborator al *Convorbirilor* zicea : „Numai, drept vorbind, mama imaginilor, fantazia, mie îmi pare a fi o condițiune esențială a poeziei, pe cînd reflecțiunea nu e decît scheletul care în opera de artă nu se vede, deși «anumiți poeți» își arată mai mult oasele și dinții decît formele frumoase. La unii predomină una, la alții alta ; unirea amîndorura e perfecțiunea, purtătorul ei, geniul.“ [5] *Floare albastră* se tipărește la trei ani după expedierea scrisorii. E de admis așadar că Eminescu însuși să fi știut limpede ce reprezenta această poezie față de cele care o precedaseră publicistic sau numai conceptional. Voința și succesul de a-și ascunde osatura creației sub „formele frumoase“ ale artei apar inchestionabil. Raportul reflexiune-fantazie, caracteristic debutului, se resituează ca fantazie-reflexiune.

În sfîrșit, o deosebire de asemenea notabilă este cristalizarea exactă a intuiției. Poeziile „începătornice“, cum le spunea Xenopol, de la *Memento mori (Panorama deșertăciunilor), Miradoniz* și *Povestea magului călător în stele* la *Mureșanu, Diamantul Nordului* ș.a. sugerează, prin vastitate, aspirația la spațiul compozițional imens, poemul fantastic în gust byronian fiind hotărîrea dintîi

[5] Scrisoarea e o intervenție de bun confrate pentru poetul V. D. Păun, luat cam repede la „redacționalele“ revistei ; și, din textul întreg, se vede bine că ideile teoretice sînt ecouri din estetica lui H. Th. Rötscher, care interesase pe Eminescu pînă la a și-o traduce.

Scanned with OKEN Scanner

a debutantului. Iar pe aceste mari întinderi, poetul ramifică un romantism tenebros necrofilic, satanic, revoltat și, cîteodată, chiar declamator. Reprezentativ pentru gen este *Mureșanu*, ipostază autohtonă a lui Manfred trecut prin Faust și pe lîngă Lohengrin. Pe distanța care separă astfel de poeme de *Floare albastră*, Eminescu și-a modificat economia artistică. El renunță la lărgimea materială a perspectivei, propunîndu-și în schimb spațiul artistic limitat. Dimensional vorbind, piramidelor le preferă cristalele. De asemenea, el își supune inspirația, mereu romantică, disciplinei celei mai clasice, cultivînd îndeosebi forma strictă a unui clasicism romantic, care îi va caracteriza opera lirică întreagă.

De altfel, nici una din diferențele care specifică *Floare albastră* față de tipul poeziilor de debut sau nepublicate de poet un va rămîne fără urmări. Fiecare în parte și toate la un loc devin componentele acelei viziuni lirice prin care Eminescu sporește categoria europeană a romantismului. Operă de artă, *Floare albastră* este, cu alte cuvinte, un nucleu de virtualități care, actualizate în marea lui operă viitoare, îi susțin în același timp imaginea de poet universal. Puterea de germinație cea mai productivă se descoperă însă în percepția contrariilor ; zisa bigeminare a percepției poetice îi formulează suma antitezelor provizorii în antinomia morții cu viața. E veșted, știm bine, vocabularul critic, dar ce e de făcut mai mult, decît să nedăm seama că la Eminescu e vorba nu de abstracții incorporate, ci de experiența sensibilă și capitală a limitelor existenței, de un *Erlebnis*, cum i se zice de la W. Dilthey, eveniment decisiv care îi cristalizează universul liric. În deznădejdea de a nu putea coincide cu ficțiunea poetului, critica trebuie să se resemneze la descripție. Am zice numai că e nevoie de o descripție internă. Căci, dacă paralela dintre opera de artă și organismele vertebrate („schelet“ ascuns și „forme frumoase“, aparente) justifică descrierea exterioară, e de observat că această comparație, proprie sculpturii, picturii și muzicii, este inacurată pentru poezie. Creația literară, îndeosebi lirică, seamănă mai curînd cu acele viețuitoare marine, nautili și scoici de apă sărată, care trăiesc sub platoșele fantastice ale unui sche-

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

let extern. Ca moluștele acestea, pe care străvezia liană le face să se tragă în mirifice recesiuni spirale, poezia are aceeași natură retractilă. Pînă unde o poate critica urmări ? Oricum, în cochilia numită *Floare albastră* e un spațiu de palpitație intestină fără acces ; e un aspect intern, descriptibil în parte ; și e zvonul de potențialități, pe care îl va actualiza numai opera eminesciană întreagă. E limpede însă, simbolurile morții și simbolurile vieții își confruntă, de la distanța diferenței lor de esență, puterea de adevăr. Ordini de valori antinomice, una transcendentă, eternă și severă, alta imediată, temporală și atrăgătoare, ele mărginesc aspectul sau „forma internă“ [6] a poeziei. La lumina opoziției lor, devine vizibilă reproducerea imaginii dialectice în motive muzicale ; expresia, încetînd să mai fie a plasticității simbolurilor, este a unui alt mediu de sugestie, mediul vocal :

— Iar te-ai cufundat în stele
Și în nori și-n ceruri nalte ?
De nu m-ai uita încalte,
Sufletul vieții mele.

Piramidele-nvechite
Urcă-n cer vîrful lor mare —
Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite !

În cuprinsul restrîns al strofelor, valori de data aceasta auditive exprimă încă o dată percepția contrariilor. Versurile alternează, două cîte două, timbruri deosebite. Modulația spunerii își asumă muzical termenii opoziției. Gravă și solemnă, rece și inumană, rostirea primelor ver-

[6] Ideea de „formă internă“ se găsește în publicistica și corespondența lui Eminescu, o dată ca „natură internă“ și altă dată ca „idee internă“ ; formularea a doua pare a traduce direct pe „endon-eidos“ al lui Plotin, deși poetul va fi cunoscut mai întîi *„die innere Form“* a lui Humboldt și poate ulterior *„the inward form“* a lui Shaftesbury. Pentru istoria conceptului, V. Oskar Walzel *(Plotins Begriff der ästhetischen Form,* 1915) ș.a., iar de la noi Tudor Vianu *(Studii de literatură universală și comparată,* 1963).

suri din amîndouă strofele e contrapunctată de alta, intimă și colocvială, caldă și omenească. Poetul scrie în două versuri limba simbolurilor morții și în următoarele două vorbește graiul simbolurilor vieții. Dulcea colocvialitate, ajunsă cu „Sufletul vieții mele" la chemarea patetic maternă, fără de care iubirea femeii e doar simulare erotică; concentrează memorabil modul conversativ, dialectual și intimist al invitării la viața reală... „Mi-oi desface...", „mi-i spune...", „de mi-i da..." „s-a fi ivit", „mi-i ținea...", „Te-oi ținea...,", „Ne-om da...", „Ș-apoi cine treabă are !...", aceste expresii ale convorbirii zilnice și ale dialectului inimii, ca acordurile în muzică, se cheamă cu : „De nu m-ai uita încalte, / Sufletul vieții mele !" și : „Nu căta în depărtare / Fericirea ta, iubite !". În același timp, „stelele", „norii", „cerurile nalte", „rîurile în soare", „cîmpiile asire", „îndepărtata mare" și „piramidele-nvechite" sînt misterioase ieroglife ale spațiului și timpului, care au mai apărut și vor mai apare izolat în poezia eminesciană, dar acum, întîia oară pe același spațiu liric, își înduplecă severitatea și hieratismul la glasul cald al iubirii.

Termenii antinomiei, mărginind mai întîi forma internă, trec în motive muzicale scriptic vecine, pentru ca mișcarea de apropiere să ducă în cîte un vers la împletiri perturbabile, deci ușor de urmărit. Astfel, versul „Ah ! ea spuse adevărul" conține în valorile spunerii lui, ca și în valoarea logică, amărăciunea înșelării prin pesimismul absolut și dublarea acestei dezamăgiri de filozof cu speranța roborifică a iubirii. Chiar versul final : „Totuși este trist în lume", înțeles ca palinodie a spiritului meditativ, cu alte cuvinte ca revenire la pesimismul părăsit un moment, sună mai în surdină ca : „Decît un vis searbăd, mai bine nimic" din *Mortua est !*, ca : „...un gînd te-ademenește : / Că vis al morții-eterne e viața lumii întregi" din *Împărat și proletar* sau ca : „...Și în urechi-mi bate : / Că sîmburele lumii e-eterna răutate !" din *Mureșanu*. Felul șoptit pe care îl cere spunerea lui atenuează vehemența pesimistă a poemelor anterioare și a altora de mai tîrziu ; acel „Totuși", atît de neînțeles, prin aminti-

Scanned with OKEN Scanner

rea reținută din taina vieții, timbrează versul întreg cu o dulceață inseparabilă la Eminescu de tristețea experienței. *Floare albastră* e astfel prima capodoperă eminesciană și este de asemenea, etimologic, un cap de operă.

Din tot ceea ce analiza critică poate izola ca element și sumă de frumusețe, opera poetului va crește întreagă din *Floare albastră* ca dintr-un embrion. Simbolurile morții vor naște simbolurile eternității, cu limba lor cînd oraculară, cînd hieratică, totdeauna solemnă ; simbolurile vieții vor naște simboluri ale temporalității în grai dialectical, familiar și uneori jucăuș-intimist. O muzicalitate proprie fiecărei serii de simboluri, una ca și inumană, derivată din rotirea astrelor, alta patetică și adesea sentimental-glumeață, ritmată de bătăile inimii omenești, prima cu dezvoltări simfonice în *maiestuoso*, iar a doua în *appassionato* și nu o dată în *scherzando*, va sublinia orchestral opoziția motivelor inițiale. Nu însă spre a-și da relief unul altuia se vor alătura ele. Căci, deși valori nativ incompatibile, aceste realități vor intra, pe tot cuprinsul operei, într-un dialog neîntrerupt, dialogul eternului cu efemerul constituind marele arc voltaic al lirismului eminescian. Consimțirea și, de la un timp, perpendicitatea transcendentului la real, de o parte, și vocația realului la transcendent, de alta, compun latenta embrionară din *Floare albastră*, pe care opera întreagă o va actualiza și multiplica, urmînd să reînflorească suprem în *Luceafărul*. Pînă la drama lui Hyperion însă, pînă la retragerea lui din nefireasca aventură cu realul, vor exista numeroase momente de compoziție a contrariilor. Sentimentul mixt de „dulce jele", „fermecat și dureros" sau „dureros de dulce" le va atesta neîndoielnic împletirea pe care modularea pesimismului din *Floare albastră* („Ah ! ea spuse adevărul" și „Totuși este trist în lume") o semnalează întîia dată. În lumea lui Eminescu, Apollo nu spînzură ca în mitologia greacă pe Marsyas ; zeul e ispitit de frumusețea omului-muritor, cu care dorește să-și îndoiască natura nemuritoare. Se vor despărți în cele din urmă, fiindcă îi desparte *legea*, dar nu fără a păstra fiecare în felul lui amintirea seducătoarei experiențe. Încît

Scanned with OKEN Scanner

mai semnificativă decît disocierea finală este încercarea zeului de a se umaniza prin iubire și a omului de a se zeifica prin aspirația la etern. La Eminescu poezia vieții dă preț poeziei morții, și în această perspectivă opera i se alcătuiește diferit.

[*Viața românească*, nr. 5—6/1964. Reprodus din : *Studii eminesciene*, E.P.L., 1965, p. 463—487.]

EUGEN SIMION

[AVATARII FARAONULUI TLÀ]

În diorama *Memento mori* (1872), compusă în stilul lui Hugo din *Legenda secolelor*, Eminescu, întorcînd uriașa roată a istoriei, reconstituie în chip romantic, prin tablouri, viața umanității, din timpurile preistoriei pînă în epoca modernă. Ideea este de a ilustra intrarea în neant a lucrurilor prin acțiunea devoratoare a timpului („căci eternă-i numai moartea, ce-i viață-i trecător"). În *[Avatarii faraonului Tlà]*, concepută într-un stil asemănător (reconstituirea destinului unui archaeu), autorul urmărește întîmplările succesive ale faraonului, voind a dovedi eternitatea în „pieire și renaștere", persistența arhetipului în forme fenomenale, așa încît șirul faptelor se urmărește cu dificultate. Ce leagă momentele epice între ele este ideea veșniciei prototipului. Debutează cu descrierea Nilului și a divinei Memphis, cu o vibrație și o culoare ce amintesc de fragmentul *Egipetul* („Nilul mișcă valuri blonde pe cîmpii cuprinși de maur, / Peste el cerul d-Egipet, disfăcut în foc și aur..." etc.). Pe oglinzile de „cristal mișcător" ale Nilului lunecă o luntre neagră, în care se află bolnavul rege Tlà. El poartă în jurul frunții o cunună de flori de mac și, la fel ca în *Egipetul*, intră în sala unui palat uriesesc, pe a cărui boltă sînt zugrăvite „zodiile cerului" :

El intră să vad-acolo tot trecutul. — I se rumpe
A lui suflet, cînd privește peste-al vremurilor vad...

Regele Tlà descifrează viitorul, recurgînd la magia „pozitivistă“ : toarnă dintr-o fiolă trei picături de apă într-o cupă plină cu apa sfîntă a Nilului, și deodată i s-arată avatarurile sale : văzu în apa viorie „o musculiță de om, c-o cîrjă în mînă, bătrîn și pleșuv“, apoi „un pești-șor vioriu, care semăna cu un tînăr“ și „un om sinistru și rece, cu fața de bronz“. El are, astfel, revelația reîncarnărilor în timp. Zeița Isis, cercetată asupra viitorului, dă regelui imaginea nimicniciei sale și a eternității archaeului, într-un comentariu, iarăși, în multe privințe, asemănător cu cel din *Memento mori* : „Pulbere ? răspunse un glas din oglindă cu o rece și cruntă expresie de ironie... pulbere ?... te-nșeli... ce ești tu, rege Tlà ? Un nume ești... o umbră ! Ce numești tu pulbere ? Pulberea e ceea ce există întotdeauna... tu nu ești decît o formă prin care pulberea trece...“ Pe o tablă neagră apăru un cerc mare, roșu, în care se profilează alegoria întrepătrunderii regnurilor : „jos minerale, în care plantele își duceau rădăcinile... animalele își duceau rădăcinile în plante, omul în animale ; minerale în om, plante în minerale, animale în plante, omul în animale, și prin toate aceste forme tremura cercul roșu și făcea să joace formele negre pe firul ei roșu“..., iar un glas sceptic, ironic avertizează pe suferindul rege de zădărnicia existenței : „Rîd de voi, regi ai pămîntului, rîd de voi... Ce căutați a prinde eternitatea în niște coji de piatră, care pentru mine sunt coji de alună... În mine, în pieire și renaștere este eternitatea... Voi, o umbră ce mi-a plăcut a zugrăvi în aer...“

Faraonul („sărman visător sfărîmat de durere, doritor de moarte“), edificat asupra tristei sorți a omului, intră în locașul morților, închizînd poarta lumii după el ; el încheie astfel ciclul unei existențe fenomenale, pentru a renaște, în alt timp și sub alt chip, ilustrînd, pe planul ficțiunii, migrațiunea și perenitatea tipului. În lungul somn de piatră faraonul Tlà intră alături de Rodope :

Scanned with OKEN Scanner

ei comunică și în moarte, pînă la o nouă întrupare, cînd iubirea, readusă pe un plan concret de manifestare, va cunoaște noi piedici în calea realizării. Imaginea este de o mai largă circulație literară, și Eminescu o introduce în structura narațiunii, voind a dovedi prin mijloacele expresiei figurate ideea filozofică de mai înainte. Descrierea piramidelor și a sălii mormintelor este solemnă, cu o hiperbolă romantică stăpînită : „În singurătatea pustiilor se-nălța piramida sură cu fruntea ajungînd nourii... Luna o ningea, încît părțile lovite de ea păreau de zăpadă, părțile umbrite păreau de cărbune, și lungă, țuguieță, gigantică, se-ntindea pe nisip umba piramidei. Regele își făcu drumul pe dunga umbrei, un punct negru, mișcător, pînă ce veni în apropierea ei. Deschise o ușă c-o cheie de aur, o închise iar după sine... era singur, singur într-un mare mormînt... El aprinse o faclă... Înăuntru se-ntindeau colonade, chipuri de zei, abia lovite de lumina roșie a făcliei, a cărei raze treceau fulgerătoare pe chipurile uriețești și negre de zei în umbra umedă a columnelor, încît părea că după fiece piatră, din fiece umbră sclipesc ochi sinistri, izvoare subțiri roiau de sub picioarele zeilor și se pierdeau în pămînt... din cînd în cînd flacăra roșie a făcliei, izbucnind mai tare, zvîrlea dungi de lumină în deșertele hale, prin arcadele sumbre și sure, prin columnele reci...“

Fragmentul de mai sus, ca și altele, a fost pus în legătură cu descripția din *Le Pied de la momie* de Théophile Gautier, cu observația că Eminescu nu alunecă spre narațiunea rece, minuțioasă și că, în genere, îi lipsește ambiția de a concura pe arheolog : metafora lui este stăpînită, dar nu frigidă și pedantă, deși exactitatea nu-i lipsește.

A doua întrupare a faraonului așază archaeul în straturile cele mai de jos ale societății medievale. Cerșetorul Baltazar din Sevilla, individ „îndrăcit“, are reminiscența „visului vieții“ lui. În vis, cunoaște sentimentul elasticității materiei („i se părea că corpul lui întreg e ceva ce se poate întinde și contrage și poate lua orice formă din lume“), ilustrînd, astfel, teoria formulată în *Archaeus*. Regresiunea pe scara regnurilor este o idee pe care min-

Scanned with OKEN Scanner

tea subiectivistă a filozofului din *Archaeus* o aceptă și, voind, se pare, a demonstra temeinicia acestui punct de vedere, Baltazar (Tlà) trăiește, pe plan oniric, clipa transformării sale în pasăre. Visul lui este o succesiune de contrageri și elasticizări, de treceri de la o formă la alta, prin acțiunea unei forțe ascunse. Sugestia țintește mai departe, Eminescu voind a arăta — metaforic, se înțelege — cum metempsihoza are un echivalent și în ordinea materiei : avatarurile se produc nu numai în cadrul arhetipului, ci și pe scara lumii naturale, în sfera regnurilor, într-un timp determinat. Visul proiectează acest gînd halucinant, pur idealist în forme incoerente, fantastice. Din somnul regresiunii (G. Călinescu observa că întreaga narațiune este o succesiune de adormiri) Baltazar se trezește sub chipul bogatului marchiz Bilbao. Aurul îi dă sentimentul puterii (după ce cunoaște mai înainte umilința și nimicnicia sorții omenești). El fetișizează „metalul rece și mort", văzînd în el forța care leagă și dezleagă lucrurile, stabilește gloriile și valorile lumii. Indirect acum, în mod deschis și răspicat mai tîrziu — cînd personajul cunoaște crunta dezamăgire —, Eminescu stigmatizează o societate fundată nu pe ferme principii morale, ci pe puterea unei valori derizorii :

„Ah, zice el încet, lume, am prins colțul fericirii în mînă... Am aur, și de-aș zice de o mie de ori aur, n-aș ști încă bogăția ce o am în puterea mea... Și ce nu poți cumpăra cu acest metal strălucit, în care toți demonii lumei trăiesc... Tot, tot !. Mărire, renume, coroane chiar... plăceri... și ceea ce plătește mai mult... dreptul și putința de-a disprețui lumea întreagă... Ce costă inocența unei copile ? pot întreba eu, ce, iubirea unei mame pentru copilul ei ucis, ce, onoarea unui tată, ofilită prin ofilirea fiicei sale... Ce costă absoluțiunea bisericei pentru crimă... o sumă mare, dar o sumă... Ce costă mila lui Dumnezeu... s-o scoatem la vînzare... Ce, îndulcirea diavolului, ce, iubirea poporului, ce gloria, ce costă opera unui geniu, cu care să-mi eternizez numele meu... Toate, toate sunt de vînzare... Ce aș fi eu fără tine, metal rece și mort ? Un cerșitor pe stradele Sevillei... Ce sînt cu tine ? Tot ce voi..."

Scanned with OKEN Scanner

Cu „cheia voinței omenești“ în mînă, Alvarez de Bilbao (Baltazar), substituit celui adevărat, cunoaște însă o fericire scurtă, căci „nemărginirea de posibilități“ a aurului este limitată și înșelătoare. Un înger corupt (Ella) dă bătrînului dovada fățărniciei omenești și a puterii părelnice a aurului. „Limba mistică a amorului“ rămîne nedezlegată, și eroul, căzut într-un negru pesimism, meditează asupra izvorului minciunii lumești („Părere, părere... Gîndeam a căpăta cu aur un lucru adevărat... o recunoștință... o iubire... Nimic, decît părerea acestora...“)

O a treia reîncarnare fixează sufletul migrator al faraonului într-o societate dedată plăcerilor și experiențelor spiritiste. Angelo este o ființă solitară, un demon moale, cu ochii albaștri, de o lunecoasă transparență. Fără inimă, el disprețuiește femeile și întreaga diplomație erotică. Fapte necunoscute (lipsesc mai multe pagini din text) l-au dus la un „somn mortuar“, cum spune Eminescu în altă parte, și deșteptarea se produce într-un paraclis negru și înalt, sub privirile agresive de amor ale unei prințese sentimentale. În contrast cu Angelo, Cezara (sau Cezar — echivocul este deliberat întreținut, scriitorul voind a atrage atenția asupra caracterului viril al personajului) prezintă „spectacolul unei femei agresive“. Tiranică și sentimentală în același timp, „o grațioasă androgină“, o „Hamlet-femeie“, ea întrunește contraste morale pe care, în repetate rînduri, Eminescu le-a subliniat în personajele sale. Angelo și Cezara aparțin, prin caracterul lor demonic, familiei morale din care fac parte Toma Nour, Poesis, Ioan, Sofia, Dionis — firi contradictorii, catilinare, înclinate spre reverie. Cezara este, dintre toate, personajul cel mai întreprinzător și mai demonic, în înțelesul adevărat romantic al cuvîntuluui. Agresivă, ea voiește, atrasă de frumusețea și moliciunea femeiască a lui Angelo, a-l prinde în plasa fără de scăpare a iubirii, mergînd pînă la a seduce pentru el un înger blond (Elli, „exemplarul de crin“), numai spre a-i dovedi catastrofa fericirii casnice. Angelo este rezistent din rațiuni teoretice ; iubirea i se arată ca o nefericire, o durere în infinite ipostaze și, numai pentru a nu repeta cu încă

Scanned with OKEN Scanner

una „vechea tragedie lumească", el respinge farmecele femeii.

Nu însă pînă la capăt, căci, slăbind rezistența, va cunoaște „amărăciunea dulce", disperarea voluptoasă a sentimentului. Introdus în societatea mistică, cu preocupări preponderent erotice, patronată de doctorul Lys și animată de demonul androgin, Angelo are de ales între iubirea familială, monotonă, plicticoasă (deci ipostaza „unui bărbat al unei unice femei") și ipostaza iubirii pasionale, devoratoare, pe care i-o oferă Cezara.

„Amicul meu, ai alegerea între două lucruri : între urît, ordinar, meschin și între durere, pasiune, turbare... între Lilla și mine — îi spuse demonul amorului. — Eu nu te-nșel, ți-o spun dinainte : eu voi usca viața ta de m-alegi pe mine... eu te voi amărî... dar nu-ți voi coase halat, nici ți-oi împleti pungi de tutun... De un singur lucru te asigur, nu ți se va urî cu mine... Voluptatea cea crudă a dorinței și a durerii... iată ce-ți ofer..."

Spaima de urît a eroului romantic, de ceea ce este mecanic în ordinea vieții, îl face să opteze, se înțelege, pentru soluția iubirii distrugătoare, dar mărețe. El nu ezită a-și arăta sila de îngerii comuni și de iubirea lor prea banală, năzuind — dacă nu se poate abstrage sentimentului — cel puțin la formele lui mai pure și mai pasionale. Ca și în Cezara și în alte scrieri, Eminescu subliniază aici ideea eticii romantice idealiste, că dragostea, în înțelesul ei comun, nu este decît mijlocul de reproducere a speței omenești, că manifestările de sublimă voluptate ascund, în adînc, instinctul conservării rasei. Schopenhauerian, în sensul explicat mai sus, demonul iubirii strecoară în inima naivă a lui Angelo gîndul unei existențe dirijate de un instinct egoist :

„Nu vezi tu că legi, state, monarhi, religii nu sînt decît aparatul greu pentru a face cu putință acest act murdar de reproducere și a vă arunca apoi în brațele monotoniei meschine, a urîtului... a unei vieți care-mi face greață ?"

În ce măsură intențiile Cezarei se vor fi împlinit nu știm, căci narațiunea se întrerupe ; este de bănuit că în curînd protagoniștii vor reintra într-un somn de secole,

Scanned with OKEN Scanner

pînă la o nouă întrupare. Potrivit schemei inițiale a avatarurilor, șirul reîncarnărilor s-ar fi oprit cu reprezentarea vieții unui om „sinistru și rece, cu fața de bronz", dar, chiar fără această încheiere, narațiunea are o durată epică și o unitate care îi sînt date de succesiunea momentelor. Partea cea mai solidă literar, și în care scriitorul a introdus observații cu un caracter mai general, schițînd și o tipologie în sensul vederilor sale, este aceea care urmărește dialogul dintre voluntara Cezara și demonul inert Angelo, adică ultima din ordinea reprezentărilor. Aici Eminescu se eliberează oarecum de modele, delimitează caractere, conferindu-le atribute mai apropiate de viziunea tipului romantic. Cezara și Angelo ilustrează cuplul de totdeauna al îndrăgostiților, autorul răstoarnă numai o schiță tradițională, punînd mai multă voință și inițiativă în caracterul femeii și o proporție sporită de sfiiciune romantică în acela al bărbatului. Între Cezara din [*Avatarii faraonului Tlà*] și Cezara din nuvela cu același titlu, sau Maria din *Sărmanul Dionis*, deosebirea este însemnată, totuși nu atît de mare încît să nu recunoaștem trăsăturile lor comune : intensitatea pasională, firea voluntară, telurică, ascunsă în chipuri angelice. Protagonistei din [*Avatarii faraonului Tlà*] Eminescu îi accentuează caracterul demonic și spiritul întreprinzător, voind a da imaginea unei vijelioase pasiuni. Dar acest demon-femeie nu este numai pasional, ci și faustian. De unde vine înclinația spre speculație și din ce motive scriitorul, care a redus, adesea, capacitatea spirituală a femeii la mici glume nevinovate și la inițiative ordonate mai mult de instinct, îi recunoaște, acum, o dimensiune intelectuală ? Pusă în acești termeni, întrebarea rămîne deschisă oricărui răspuns, căci o necesitate estetică, în această privință, nu se desprinde din scriere. Pasivitatea lui Angelo vine, se pare, și de la nostalgia după avatarurile sale anterioare. „Îmi pare ades — spune el Cezarei — că noi am mai trăit o dată și că eu te-am iubit cu un amor nebun și copilăresc... Visez ades, și în fundul visurilor mele văd Egipetul cu toată măreția istoriei lui și îmi pare c-am fost rege și c-am avut o femeie frumoasă, ce se numea Rodope, și că acea femeie ești tu...". Opunîndu-i

Scanned with OKEN Scanner

un caracter activ și pasional, prozatorul accentuează luciditatea femeii, spiritul de disociere și virilitatea ei morală tocmai pentru a sugera ideea, de multe ori prezentă în scrierile eminesciene, că natura își realizează scopurile ei (scopul este, spune Cezara — traducînd o concepție scumpă filozofiei idealiste romantice — reproducerea și perpetuarea speței), indiferent prin ce mijloace. Tipul femeii satanice este, apoi, în tradiție romantică și — preluîndu-l — Eminescu îi dă o individualitate potrivită cu idealul său. Îi asociază cealaltă trăsătură, de asemenea comună în operele romantice, suavitatea, caracterul angelic.

[*Proza literară a lui Eminescu*, Studiu introductiv la vol: Eminescu, *Proză literară*, E.P.L., 1964, p. XLVI—LI.]

G. TOHĂNEANU

CONVERGENȚA PROCEDEELOR ARTISTICE ÎN POEMUL EMINESCIAN *DIN VALURILE VREMII*

Elegia *Din valurile vremii* reia o temă deseori abordată de Eminescu: nostalgia iubirii pierdute. Poetul vede reînchegîndu-se, din „negura" trecutului, chipul iubitei (strofa I), se întreabă cum ar putea să rețină lîngă sine această plăsmuire (strofa a II-a), dar încercarea se vădește, pînă la urmă, zadarnică (strofa a III-a).

Această substanță poetică este cuprinsă în tiparul unei forme desăvîrșite. Cercetarea de față năzuiește să arate cum tehnica versificației și procedeele stilistice sînt subordonate ideii poetice, valorificînd și reliefînd conținutul.

Iată, mai întîi, textul poeziei [1] apărut pentru prima oară în „Ediția I Maiorescu", decembrie 1883:

[1] V. Perpessicius, *Opere*, III, p. 215 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

Din valurile vremii, iubita mea, răsai,
Cu brațele de marmur, cu părul lung, bălai —
Și fața străvezie ca fața albei ceri
Slăbită e de umbra dulcioaselor dureri!
Cu zîmbetul tău dulce tu mîngîi ochii mei,
Femeie între stele și stea între femei
Și întorcîndu-și fața spre umărul tău stîng,
În ochii fericirii mă uit pierdut și plîng.

Cum oare din noiaul de neguri să te rump,
Să te ridic la pieptu-mi, iubite înger scump,
Și fața mea în lacrimi pe fața ta s-o plec,
Cu sărutări aprinse suflarea să ți-o-nec
Și mîna friguroasă s-o încălzesc la sîn,
Aproape, mai aproape, pe inima-mi s-o țin.

Dar vai, un chip aievea nu ești, astfel de treci
Și umbra ta se pierde în negurile reci,
De mă găsesc iar singur cu brațele în jos
În trista amintire a visului frumos...
Zadarnic după umbra ta dulce le întind:
Din valurile vremii nu pot să te cuprind.

Poemul este divizat în trei strofe, după cum urmează: prima constituie un octet, iar celelalte două cîte un sextet. Versurile sînt iambice, de cîte 13 silabe fiecare, cu cezură după a șaptea silabă (⏑–/⏑–/⏑–⏑–/). Primul emistih se încheie așadar cu un *pes* iambic catalectic, iar cezura imediat următoare este deosebit de puternică, întrucît înaintea ei ritmul — ascendent — cade, relunîdu-și, o dată cu prima silabă a celui de-al doilea emistih, urcușul. [...]

Revenind, acum, la problemele de versificație specifice poemului *Din valurile vremii*, constatăm că pauza impusă de cezură este, îndeobște, cît se poate de firească, intervenind după consumarea unui grup sintactic bine delimitat. Ea cade, astfel, înaintea *vocativului* (versurile

Scanned with OKEN Scanner

1 și 10), desparte elementele unei *enumerări* (versul 2), anticipează grupul — unitar din punctul de vedere sintactico-stilistic — al *comparației* (versul 3), pregătește erupții ale afectivității eliberate în negații de o mare intensitate (versurile 15 și 20). Pauza nu este artificială nici atunci cînd cezura desprinde un substantiv de atributul său, cu condiția ca acesta să aibă, la rîndu-i, un determinant împreună cu care să poată alcătui un grup sintactic compact (versul 18) :

În trista amintire | a visului frumos.

Acolo unde căderea cezurei ar putea să pară nefirească, implicînd destrămarea unei unități sintactice rigid constituite, tăria ei scade, fie concurată de o cezură secundară (versul 19), fie copleșită de intensitatea simțirii, care se tălăzuiește în structura metrică a întregului vers, creînd punte peste cezură și desființînd-o (versul 9). O lectură în acest gen :

Zadarnc după umbra | ta dulce le întind...

sau

Cum oare din noianul | de neguri să te rump...

ar silnici relații gramaticale, izolînd arbitrar substantivele (*umbra, noianul*) de atributele lor (*ta, de neguri*). În al doilea vers citat, aliterația nazală : „*noi*anul de *neguri*“ creează o armătură și mai trainică elementelor acestui grup sintactic, șubrezind cezura, care, altminteri, ar trebui să le dezbine.

Ceva asemănător există și în primul vers citat, unde *puntea* care acoperă cezura și umple pauza se înalță pe „umerii“ aceleiași vocale acentuate (ú) : „umbra | ta dulce“. Unitatea de timbru a primelor vocale accentuate, aflate de o parte și de alta a cezurii, în cuvinte care aparțin aceluiași grup sintactic, vlăguiește cezura și, dimpotrivă, consolidează unitatea gramaticală. De data aceasta, însă, cezura nu mai este desființată, ci dislocată, întrucît rea-

Scanned with OKEN Scanner

pare în altă poziție a versului, și anume după cuvîntul *zadarnic* :

Zadarnic/// după umbra ta dulce le întind...

Acesta este — o dovedește și topica — cel mai important cuvînt din vers ; îmbibat de un conținut afectiv dens și concentrat, el este, în același timp, purtătorul accentului frazei, silaba sa accentuată (—*dàr*—) reprezentînd, în întregul vers, vîrful intonațional cel mai înalt. Cezura stilistică ce îl urmează cade, așadar, firesc, subliniind prestigiul de care cuvîntul se bucură în contextul său.

O situație aproape identică întîmpinăm în versul 15, cu singura deosebire că, de data aceasta, cezura afectivă intervine chiar după primul iamb :

Dar vai, /un chip aievea / nu ești, astfel de treci...

Intensitatea durerii eliberate în interjecție face necesară, imediat după aceea, o pauză bine marcată, menită să reliefeze importanța cuvîntului astfel izolat. De asemenea, în emistihul al doilea, tot după primul iamb *(nu ești)*, adică înainte de a începe motivarea afirmației premergătoare *(un chip aievea nu ești)*, se dezvoltă încă o cezură secundară. Versul capătă, din acest punct de vedere, următorul aspect :

Dar vai, /un chip aievea nu ești, / astfel de treci.

După cum se vede, cele două cezuri secundare *(Dar vai, || ... nu ești, ...)* nu desființează pe cea mediană, care subzistă mai ales datorită unui tîlc stilistic.

Într-adevăr, în situația respectivă, izolarea numelui predicativ *(chip aievea)* de copulă *(nu ești)* — altfel artificială — face, aici, ca negația, după o clipă de suspensie, să cadă mai apăsător, mai greu.

Existența obiectivă a celor două cezuri secundare se sprijină și pe punctuația folosită de poet în două din variante, unde, exact la locul cezurilor identificate de

Scanned with OKEN Scanner

noi, apar puncte de suspensie — o dată după *vai*, altă dată după *ești* — marcînd, astfel, pauza resimțită ca necesară. Versul 15 are, așadar, în variante, următorul aspect [2] :

Dar vai... un chip aievea nu ești, astfel de treci

și :

Dar vai,... un chip aievea nu ești... astfel de treci...

În majoritatea lor versurile — luate individual — constituie unități gramaticale destul de precis conturate. Constatarea vizează mai ales strofa a doua, unde fiecare din cele șase versuri se suprapune cîte unei propoziții. În rest, chiar dacă situația nu mai rămîne peste tot aceeași, pauza pe care, de obicei, o comportă versul ca unitate metrică, corespunde unei pauze gramaticale firești, marcînd trecerea la o altă unitate sau grup sintactic. Iambii de 13/14 silabe — ca și troheii de 15/16, folosiți în *Scrisori*, *Memento mori* etc. — se numără, în prozodia românească, printre versurile lungi, în cuprinsul cărora se pot consuma unități sintactice ample, dezvoltate. Tocmai de aceea cezurile de *rejet* sau *enjambement* — mai rare în poeziile alcătuite cu ajutorul versurilor lungi — devin mult mai frecvente în cazul versurilor scurte, mai puțin cuprinzătoare, în cadrul cărora unitățile sintactice mai ample nu au spațiu suficient de desfășurare. Unitatea *metrică* (versul) nu mai corespunde atunci cu unitatea *gramaticală*, ochiul sau vocea „înnădesc“ versurile, eludînd cu ușurință bariera dintre ele, care rămîne pur formală :

Ea, îmbătată de amor,
Ridică ochii. *Vede*
Luceafărul și-ncetișor
Dorințele-i încrede...

[2] Perpessicius, *Opere*, III, p. 219.

sau :

Arabul ia, *cu ochii plini*
De zîmbet, mia de țechini...

(Coșbuc)

Schema metrică a versurilor ar trebui să fie — teoretic — următoarea :

∪	/	∪	/	∪	/	∪	|	∪	/	∪	/	∪	/
1	2	3	4	5	6	7	|	8	9	10	11	12	13

Așadar, silabele accentuate ar trebui să fie în total șase, și anume cele cu soț (2, 4, 6), în primul emistih, și cele fără soț (9, 11, 13), în cel de-al doilea. Relația dintre silabele atone și cele sub accent — în întregul vers — s-ar exprima, în chip ideal, prin cifrele 7/6. În realitate, însă, poetul operează numeroase *substituiri* și chiar abateri de la această formulă ideală, subordonînd schema metrică dezvoltării ideii poetice, fără ca, prin aceasta, armonia învăluitoare a versului să fie cîtuși de puțin știrbită.

Las să urmeze, mai întîi, schema reală, însoțind-o — apoi — de cîteva comentarii :

1. ∪ / ∪ ∪ ∪ / ∪ | ∪ / ∪ / ∪ /
   ∪ / ∪ ∪ ∪ / ∪ | ∪ / ∪ / ∪ /
   ∪ / ∪ ∪ ∪ / ∪ | ∪ / ∪ / ∪ /
   ∪ / ∪ ∪ ∪ / ∪ | ∪ / ∪ ∪ ∪ /
5. ∪ / ∪ ∪ ∪ / ∪ | ∪ / ∪ / ∪ /
   ∪ / ∪ ∪ ∪ / ∪ | ∪ / ∪ ∪ ∪ /
   ∪ ∪ ∪ / ∪ / ∪ | ∪ / ∪ ∪ ∪ /
   ∪ / ∪ ∪ ∪ / ∪ | ∪ / ∪ / ∪ /
   /
   ∪ / ∪ ∪ ∪ / ∪ | ∪ / ∪ ∪ ∪ /
10. ∪ ∪ ∪ / ∪ / ∪ | ∪ / ∪ / ∪ /
   ∪ / ∪ / ∪ / ∪ | ∪ / ∪ / ∪ /
   ∪ ∪ ∪ / ∪ / ∪ | ∪ / ∪ ∪ ∪ /
   ∪ / ∪ ∪ ∪ / ∪ | ∪ ∪ ∪ / ∪ /
   ∪ / ∪ / ∪ / ∪ | ∪ / ∪ ∪ ∪ /

Scanned with OKEN Scanner

15. ∪ ⏑ | ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ | ⏑́ ⏑ | ∪ ⏑ ∪ ⏑
∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ | ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑
∪ ∪ ∪ ⏑ ⏑́ ⏑ ∪ | ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑
∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ | ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑
∪ ⏑ ∪ | ∪ ∪ ⏑ ∪ | ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑
∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ | ⏑́ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ :

După cum se poate lesne constata, din totalul celor 20 de versuri — cîte cuprinde poezia — unul singur (versul 11) se suprapune aidoma schemei teoretice ideale :

Și fața meá în lácrimi | pe fáța tá s-o pléc...
∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ | ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑

Un aspect metric mai apropiat de tipul iambic pur prezintă emistihul al doilea al versurilor, unde formula ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ se întîlnește de 7 ori (vv. 1, 2, 3, 5, 8, 10, 11), în timp ce, în primul emistih, schema corespunzătoare ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ne întîmpină numai de 4 ori (vv. 11, 14, 15, 16). Faptul se explică prin aglomerarea cuvintelor lungi — cuprinzînd, în suită, mai multe silabe neaccentuate —, mai cu seamă în primul emistih. Dacă alcătuim o statistică a cuvintelor de 4 silabe și le repartizăm pe emistihuri, constatăm că — din totalul de 9, cîte cuprinde întreaga poezie — 7 *(valurile,* v. 1 ; *străvezie,* v. 3 ; *întorcîndu-și,* v. 7 ; *fericirii,* v. 8 ; *amintire,* v. 18 ; *friguroasă,* v. 13 ; *valurile,* v. 20) populează primul emistih și numai 2 *(duioaselor,* v. 4 ; *negurile,* v. 16) pe cel de-al doilea. Formula metrică a unor asemenea cuvinte este de tip *peonic,* comportînd, așadar, o suită de 2 sau chiar de 3 silabe neaccentuate (de exemplu : *válurile, négurile* (⏑ ∪ ∪ ∪) ; duioaselor (∪ ⏑ ∪ ∪) ; *întorcîndu-ți, fericirii, friguroasă, amintire* (∪ ∪ ⏑ ∪).

Dimpotrivă, cuvintele scurte, de una sau două silabe — cu conținut noțional sau simple unelte gramaticale —, ușor de încadrat într-o succesiune iambică pură, se găsesc în număr ceva mai mare în emistihul al doilea, cu toate că acesta are, față de primul, o silabă mai puțin.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, din totalul de 82 de monosilabe, 49 apar în al doilea emistih, și numai 33 în primul.

Pe strofe, raportul este, de fiecare dată, favorabil celui de-al doilea emistih (strofa I : 16/10 ; strofa a II-a : 17/11 , strofa a III-a : 16/12). Este semnificativ că, din cele 11 emistihuri iambice pure ale poeziei, 8 sînt alcătuite numai din cuvinte mono- sau bisilabice, și numai 3 cuprind și cuvinte de mai mult de 2 silabe. În asemenea emistihuri frecvența maximă este însă a monosilabelor. În exemplele care urmează, din totalul de 5 cuvinte, cîte numără emistihurile respective — reprezentînd ambele succesiuni iambice pure — 4 sînt monosilabe și numai cîte unul, bisilab, respectiv trisilab *(pierdut, aievea)*: „mă uit pierdut și plîng“ (v. 8) ; „dar vai, un chip aievea“ (v. 15).

Dacă ne referim acum la conținutul lexico-gramatical al monosilabelor, putem face o constatare interesantă, și anume că monosilabele cu pondere semantică — substantive, adjective, verbe — apar mai cu seamă în partea a doua a versurilor, unde prezența lor este masivă *(lung, ceri, stea, stîng, uit, plîng, rump, scump ; plec, sîn, țin, treci, reci* etc.). În primul emistih, monosilabele sînt, cu excepția unui singur vers (15), unelte gramaticale, sau, în cel mai bun caz, diferite forme pronominale. Cum ritmul, datorită numeroaselor substituiri, este mai trepidant în prima parte a versurilor, domolindu-se către sfîrșit, monosilabele din al doilea emistih — bogate în conținut logico-afectiv — sînt valorificate cu ajutorul unui tempo mai lent. De-a lungul unui mare număr de versuri (7—17), ele se află, de altfel, în poziție finală și accentuată, asigurînd rima masculină, ceea ce contribuie substanțial la reliefarea lor. Multe dintre ele au o rezonanță adîncă și un ecou prelung datorită poziției nazale a unor vocale închise *(î, u, i)*: *stîng, plîng, scump, sîn, țin.*

Revenind acum la schema inițială și examinînd substituirile și abaterile față de formula iambică ideală, desprindem constatarea că ele reflectă, cu destulă fidelitate, curba emoției poetice, lesne de identificat de-a lungul întregii poezii. Supunîndu-se unei anumite regularități, unei anumite simetrii în prima strofă, substituirile se diversifică în a doua, redobîndind o oarecare stabilitate

Scanned with OKEN Scanner

abia către sfîrșit. Or, strofa a doua constituie tocmai miezul poeziei, unde sentimentele se dezlănțuie cu o intensitate copleșitoare, într-o serie de propoziții grele de conținut emoțional, ale căror verbe-predicat se află, fără excepție, la același mod, conjunctivul. În patru din cele șase propoziții, predicatul — exprimat prin forme flexionare monosilabe — ocupă ultima silabă a versului (*rump, plec, -nec, ține*), la rimă, și numai unul (*ridic*) se află în primul emistih.

Așadar prima strofă prezintă, în ceea ce privește substituirile, un aspect destul de regulat (vezi schema de mai sus).

În primul emistih, substituirile (∪ ∪ în loc de ∪ ⏑) afectează cu regularitate, în 7 din 8 cazuri, cel de-al doilea iamb. De fiecare dată silabele accentuate vor fi, prin urmare, a doua și a șasea (∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪):

Din vá-lu-ri-le vré-mii...
1 2 3 4 5 6 7

Excepție face versul al șaptelea, în al cărui prim emistih silabele accentuate sînt a patra și a șasea, cu observația că și a doua silabă comportă un slab accent secundar: „Și întorcîndu-ți fața".

Emistihul al doilea se prezintă, în această primă strofă, foarte apropiat de schema ideală: în 5 din cele 8 versuri (1, 2, 3, 5, 8) el este constituit din iambi puri (∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑), iar în celelalte trei (4, 6, 7) regăsim, adăogînd silaba finală atonă, formula dominantă în primul emistih (∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪).

Frecvența și acumularea în suită a morelor[3] neaccentuate în aceeași poziție — adică în sliabele 3, 4, 5 — dau ritmului acestei strofe o deosebită armonie și fluență. Pot fi astfel desprinse unități sintactice perfecte, ample, de o structură metrică identică, ocupînd aceeași poziție în interiorul primului emistih (⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪):

[3] Folosesc termenul *moră* în sensul de „silabă metrică", fără valoarea cantitativă pe care o avea în versificația antică.

Válurile vrémii (v. 1)
brățele de mármur (v. 2)
fața străvezie (v. 3)
zîmbetul tău dúlce (v. 8)

Asemenea grupuri metrice unitare, bazate pe o unitate sintactică, ne întîmpină și în restul poeziei, însă mai rar :

mína friguroásă (v. 15)
trísta amintíre (v. 18)
válurile vrémii (v. 20)

În strofa a doua, însă, rețeaua substituirilor se destramă paralel cu tulburarea lăuntrică (⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –).

Strofa debutează cu o silabă puternic accentuată *(cúm)*, capabilă să întunece, pentru moment, ritmul iambic, care se reorganizează însă ulterior. Versul al doilea începe tumultuos printr-un șirag de trei silabe neaccentuate, dar se domolește în emistihul secund, care reia — amplificînd-o (*iubite înger scump*) — formula apelativă din primul vers al întregii poezii (*iubita mea, răsai*). Ritmul, constituit din iambi puri, este aci mai lent ; pare că poetul zăbovește dinadins asupra fiecărui cuvînt, asupra fiecărei silabe desfătîndu-și, la murmurul lor, auzul. Suita iambilor continuă în întreg versul al treilea, care, situat la mijlocul poeziei, are o structură iambică perfectă, sugerînd prin acest „andante“ efemerul popas în aparenta regăsire. Limpezit pentru o clipă, ritmul se complică iarăși în versurile următoare, într-o mreajă de substituiri, a căror instabilitate o urmărește pe cea a sentimentului, exprimînd șubrezenia unor încercări menite să dea viață nălucirii. În prima parte a ultimului vers al strofei, iambii se reorganizează, cadența se rărește, vocalele accentuate se aliniază la același nivel maxim de deschidere (*oá, ái, oá*), lăsînd răgaz cuvintelor să-și distileze dulceața *(aproápe, mai aproápe)*.

Există, în strofa a treia, o anumită tendință de stabilizare a ritmului, ilustrată prin revenirea puternică la tipul metric dominant : ⏑ – ⏑ – ⏑ – (⏑). Se pot, totodată,

Scanned with OKEN Scanner

identifica trei momente care dezagregă ritmul iambic — bazat pe alternarea silabelor neaccentuate cu cele accentuate —, prilejuind apariția alături a două silabe accentuate. Aceste zvîcniri în fluxul ritmic, departe de a fi stridente, coincid perfect cu valurile emoției, sau, lingvistic vorbind, cu accentele frazelor respective : „Dar, vai, un chip aievea *nú* ești...“ (v. 15) ; „De mă găsesc *iár* singur...“ (v. 17) ; „Din valurile vremii *nú* pót să te cuprind“ (v. 20). Schema teoretică este profund contrariată, prin faptul că, în ea, cele trei cuvinte monosilabe *(nú, iár, nú),* purtătoare ale accentului frazei, ar trebui să cadă, de fiecare dată, în poziție neaccentuată, așadar in coliziune cu altă sau alte silabe accentuate Schema reală a celui de la treilea vers al strofei devine, în asemenea condiții, următoarea :

$$\cup\cup\cup\underline{/}\cup\underline{/}\cup \mid \cup\underline{/}\cup\cup\cup\underline{/}$$

În ceea ce privește adverbul negativ *(nu),* vrednică de luare-aminte este și poziția lui imediat după cezură, perfect identică în primul și în ultimul vers al strofei.

O întreagă țesătură de aliterații consolidează armătura sonoră a poeziei. „Chenarul“ îl constituie aliterația constrictivă *v...v* în același grup sintactic, în primul și in ultimul vers : „Din *v*alurile *v*remii...“

Puterea evocatoare a frecvenței acestui sunet — bineînțeles, în legătură cu conținutul — este valorificată de Eminescu și în versul refren din postuma *Dintre sute de catarge...* : „Valurilue, vînturile“.

Versul al doilea este, în întregime, împodobit cu o adevărată horbotă de aliterații, realizată cu ajutorul tuturor consoanelor bilabiale *(b, m, p)* :

Cu *b*rațele de *m*ar*m*ur, cu *p*ărul lung *b*ălai [...]

Spicuiesc în continuare :

[...] umbra *d*uioaselor *d*ureri [...]
[...] tu *m*îngîi ochii *m*ei [...]
[...] mă uit *p*ierdut și *p*lîng [...]
[...] *n*oianul ne *n*eguri [...] etc.

Armonia care rezultă de pe urma aliteraţiilor este uneori amplificată cu ajutorul „acordării“ vocalelor sub accent.

Aliteraţia *n...n* este, de pildă, dublată şi încadrată de armonizarea la distanţă a vocalelor accentuate *ú...ú* :

Cúm oare din *n*oianul de *n*eguri să te rúmp [...]

Există, apoi, emistihuri sau chiar versuri — deosebit de armonioase —, caracterizate prin frecvenţa, sub accent, a aceleiaşi vocale sau a unor vocale apropiate ca grad de deschidere. Iată-le, în ordinea apariţiei :

Cu brâţele de mármur [...] ;
[...] fáţa álbei ceri [...] ;
[...] mă úit pierdút şi plîng ;
Şi fáţa meá în lácrimi pe fàţa tà s-o pléc ;

Şi mína friguroasă s-o încălzesc la sín ;

Aproápe, mai aproápe, pe ínima-mi s-o ţín ;
[...] nu ésti, astfél de tréci
Şi umbra ta se piérde în négurile réci ;

În trísta amíntire a visului frumos ;
[...] úmbra ta dúlce...

Altundeva vocalele sub accent devin din ce în ce mai închise, iar cuvintele din ce în ce mai scurte (3 + 2 + 1), parcă îngustînd zările speranţei [4].

iubíte ínger scúmp...

Poate fi, în sfîrşit, identificată şi o armonie vocalică la distanţă : vocala accentuată a primului iamb este, în ficare strofă, aceeaşi (*á*) şi se caracterizează prin deschidere maximă : „Din válurile“ ; „Cum *oáre*...“ ; „Dar *vái*...“. Dimpotrivă, în ultimul iamb al fiecărei strofe, vocala accentuată este, întotdeauna, foarte închisă (î, i) „şi plíng“, „s-o ţín“, „cuprínd“.

[4] Cifrele din paranteză indică numărul silabelor : 3 = *iubite*, 2 = *ínger*, 1 = *scump*.

Scanned with OKEN Scanner

Deși situate la distanță, dată fiind importanța poziției pe care o dețin, sunetele menționate își răspund și se organizează într-o simetrie vrednică de luare-aminte.

Nu este lipsit de interes, în această privință, un succint examen al variantelor. Ele ne arată, într-adevăr, că păienjenișul fin al aliterațiilor s-a urzit destul de lent, desăvîrșindu-se abia în ultima formă a poeziei. Însăși închegarea imaginii centrale : *din valurile vremii* presupune o fază anterioară *din valuri de aduceri aminte* — în care aliterația consonantică (*v... v*), specific eminesciană, nu se constituise încă. Motivul esențial al substituirii nu va fi fost, fără îndoială, aliterația, ci calitatea imaginii *(valurile vremii)*, mai ales că Eminescu reținuse, în *De-parte sunt de tine*, locuțiunea substantivală *aducerile-aminte* :

Aducerile-am*inte* pe suflet cad în picuri,
Redeșteptînd în față-mi trecutele nimicuri.

O dată obținută imaginea aliterativă a *valurilor vremii* [5], ea este repetată și în ultimul vers, constituind adevăratul chenar al poeziei [6]. Din primul strat redacțional lipseau, de asemenea, și alte cîteva aliterații. Reținem doar două exemple : *noianul de neguri* suna, originar, *noianul de gînduri (așadar n...n<n...g)*, iar emistihul *mă uit pierdut și plîng* provine din *mă uit uimit și plîng, mă oglindesc plîngînd*.

Scrupulele de ordin eufonic și-au spus și ele cuvîntul. Versul : „În ochii fericirii mă uit pierdut și plîng“ a sunat pînă la ultima variantă : „În ochii fericiri-mi mă uit...“ Este în afară de orice îndoală că ciocnirea grupurilor *-mi, mă*, cu efect cacofonic, a determinat, în ultima instanță, eliminarea formei pronominale în dativ (*mi*).

Faptele de ordin strict *stilistic* aduc și ele contribuția lor la valorificarea conținutului. Unul din sentimentele pe care se reazemă întreaga poezie este acela de dilatare

[5] Într-o altă variantă, aliterația este extinsă : „Din valurile vremii vedeam cum lin răsai“.

[6] În stadiul cel mai vechi de elaborare a poeziei, imaginea *valuri de aduceri aminte* apărea o singură dată, în primul vers.

Scanned with OKEN Scanner

subiectivă a timpului. Senzația pregnantă a timpului enorm este redată de poet prin procedee stilistice de o uimitoare varietate, printre care voi aminti, în primul rînd, structura imaginilor și a metaforelor.

Întinderea necuprinsă a mării *(valurile vremii)*, învolburarea, desființînd limita în spațiu, a negurilor *(noianul de neguri)*, estomparea, de-a lungul timpului, a suferinței înseși (umbra *duioaselor dureri)* sînt, fără îndoială, imagini admirabile, înrudite ca structură și capabile să stîrnească reprezentarea unui trecut resimțit, în planul subiectivității, ca foarte îndepărtat. Împletitura moale a aliterațiilor (*valurile vremii; noianul de neguri; duioaselor dureri)* creează, și ea, impresia unei melodii tărăgănate, izvorînd din adîncuri.

În forma embrionară a poeziei, această impresie era mult mai diluată, atît prin absența aliterațiilor, cît, mai ales, prin faptul că imaginile aveau un caracter mai particular, mai puțin cuprinzător: *valurile de aduceri aminte, noianul de gînduri.*

Același sentiment îl zămislește imaginea iubitei, construită astfel încît să întrețină, obsedant, sugestia morții. Iubita are brațele de *marmur,* simbolizînd, bineînțeles, frumusețea statuară, dar și imobilitatea rece a neființei. Hyperion — „un mort frumos cu ochii vii" — este descris cu aceleași mijloace: „Din negru giulgi se desfășoară / *Marmoreele brațe*".

În poezia noastră, constituirea emistihului cuprinzînd acest epitet metaforic („Cu brațele de *marmur")* s-a realizat lent, la capătul unui complicat proces selectiv, pe care îl învederează cercetarea variantelor.

Al doilea emistih — „cu părul lung, bălai" — s-a fixat relativ repede. Semnalăm numai înlocuirea cu epitetul *lung,* redînd bogăția, abundența, a posesivului *tău,* destul de șters, din primele variante, și cu prepoziția *cu,* a prepoziției inițiale *pe,* în funcție de modificările operate în context.

În primul emistih, variantele se pot rîndui în două categorii, după cum urmează:

Scanned with OKEN Scanner

1. Cu mîna ca zăpada ;
Cu mîna de zăpadă ;
Cu mînile la tîmple ;
Cu brațele-atîrnate ;

2. Trecînd cu mîna rece ;
Și treci cu dreapta albă ;
Netezi c-o mînă tîmpla...

Poetul a înlocuit, așadar, *mînă* (respectiv : *dreaptă)* prin *brațe,* întrucît reprezentarea plastică pe care acest ultim termen o îngăduie este mai amplă : a renunțat la cuvintele din primul emistih *(trecînd, treci, netezi),* care ar fi tulburat, prin detalii de mișcare, apariția armonioasă și solemnă a iubitei ; a ajuns, aproape fatal, la epitetul *de marmur,* însumînd, la un nivel artistic superior, însușirile exprimate de epitetele anterioare : (mîna) *ca zăpada, de zăpadă, rece,* (dreapta) *albă* și simbolizînd, totodată, desăvîrșirea plastică a statuii, care menține frumusețea dincolo de moarte. Sugestia morții este întreținută și cu ajutorul altor epitete sau comparații : „mîna *friguroasă*", „fața *străvezie ca fața albei ceri*" etc. Nu altfel este sugerată, în *Strigoii,* moartea lui Arald : „*Un obrăzar de ceară* părea că poartă el" ; „*Atît de albă-i* fața..."

Făptura evocată este inconsistentă, imaterială — o umbră doar —, încît poetul încearcă inutil să o cuprindă cu brațele : „Zadarnic după umbra ta dulce le întind : / Din valurile vremii nu pot să te cuprind". Motivul aparține epopeii clasice, apare la Homer [7] și la Vergiliu [8], de unde, îmbibat de clasicism [9], Eminescu îl reține adaptîndu-l. De altfel, însăși imaginea inițială, a iubitei *răsărind din valurile vremii,* pare a fi tot o reminiscență din mito-

[7] *Od.,* 204 și urm. : „înduioșat, eu vrui să îmbrățișez sufletul mamei moarte și de trei ori mă repezii, dar de trei ori ea îmi scăpă din brațe ca o umbră ori ca un vis" (trad. E. Lovinescu).
[8] *Georg.,* IV, 499—501, cf. *Eneida,* II, 792—795 și VI, 700—703.
[9] Sînt cunoscute, de pildă, traducerile din odele *Către Mercur* (III, II) și *Către sclav* (I, 38) sau din *Epistola către Bulatius* (I, II) ale lui Horatius ; v. Perpessicius, *Opere, IV,* p. 400—404.

Scanned with OKEN Scanner

logia greco-romană, amintind de legenda Venerei Anadyomene, pe care poetul o și evocă direct în *Scrisoarea V*:

Ți-ar părea mai mîndră decît Venus Anadyomene...

Direcția ascendentă a mișcării exprimate de unele verbe („Din valurile vremii iubita mea *răsai*“ ; „Să te *ridic* la pieptu-mi“), strădania — trudnică și inutilă — pe care o implică altele („Cum oare... să te *rump*“), asociate cu imagini sugerînd imensitatea spațial-temporală *(valurile vremii, noianul de neguri)*, cu un fonetism discret arhaizant *(rump)*, contribuie și ele, într-o anumită măsură, la producerea și întreținerea impresiei de îndepărtare în timp, învederînd, totodată, bogăția inepuizabilă a resurselor stilistice de care dispune poetul pentru sublinierea expresivă a simțirii sale.

În legătură cu emistihul : „Să te ridic la pieptu-mi“, mi se pare vrednic de luare-aminte faptul că el s-a cristalizat relativ tîrziu. Poetul a renunțat la verbul utilizat în primele variante („Și să te *strîng* la pieptu-mi“ ; „Și să te *strîng* în brațe“ etc.) în favoarea lui *ridic*, armonizînd, astfel, conținutul lexico-stilistic al celor trei verbe și legîndu-le între ele, și fonetic, prin identitatea sunetului inițial *(răsai, rump, ridic)*. Aliterația rezistă, în ciuda distanței dintre *răsai* și *rump*, datorită structurii asemănătoare a propozițiilor și, mai ales, pozițiilor absolut identice pe care amîndouă aceste verbe le ocupă, atît în vers, cît și în strofă.

Imaginea din primele versuri („Din valurile vremii, iubita mea, răsai / Cu brațele de marmur...“), se impune însă atenției și prin faptul că este tipic eminesciană, bucurîndu-se de o frecvență demnă de reținut. Apariția iubitei — „de-o *marmoree* splendoare“ [10] —, înseninînd „puterea nopții“ și viața lăuntrică a poetului [11], este adeseori evocată prin verbul metaforic a *răsări*, care iscă o serie întreagă de asocieri și creează imagini ce nu se lasă uitate :

[10] *Memento mori.*

[11] „Căci tu înseninezi mereu / Viața sufletului meu...“ *(De ce nu-mi vii...)*

Scanned with OKEN Scanner

Ș-o să-mi *răsai* ca o icoană
A pururi verginii Marii [...]

Din încreţirea albei rochii
Răsai ca marmura în loc [...]
(Atît de fragedă)

[...] *răsai* nainte-mi *ca marmura* de clară [...]

(Nu mă înţelegi)

De o structură și lexical asemănătoare este însă următorul pasaj, din *Sonete* (III), unde metafora răsăritului este mai pregnantă și mai apropiată de motivul din poemul nostru :

Puterea nopţii blînd însenina-vei
Cu ochii mari și dătători de pace ?
Răsai din umbra vremilor încoace,
Ca să te văd venind — ca-n vis, așa vii !

Un alt sentiment de bază al poeziei este acela al unui regret intens, al unei dureri mistuitoare, exacerbate de însăși evocarea fericirii pierdute. Multe, originale și variate sînt, și în acest caz, procedeele folosite de Eminescu pentru a reliefa intensitatea trăirii sale. Poetul caută, de pildă, să-și plăsmuiască iluzia *intimităţii,* pe care o întreţine frecvenţa, puţin obișnuită, a formelor pronominale (personale și posesive) de persoana I și a II-a : „iubita *mea*“ ; „zîmbetul *tău* dulce“ ; „*tu* mîngîi ochii mei“ ; întorcîndu-*ţi* faţa spre umărul *tău* stîng“ ; să *te* rump“ ; „să *te* ridic la pieptu-*mi* ; „Faţa *mea* în lacrimi pe faţa *ta* s-o plec“ ; „suflarea să *ţi*-o-nec“ ; „inima-*mi*“ ; „Umbra *ta*“ ; „umbra *ta* dulce“ ; „nu pot să *te* cuprind“. Puzderia aceasta de forme pronominale sugerează un mic univers de întîmplări și amintiri comune, și evocă atmosfera familiară, de caldă intimitate, a iubirii care își ajunge sieși („Cu zîmbetul *tău* dulce *tu* mîngîi ochii *mei*“). Prin contrast, faptul amintește, în planul fericirii reale, idila din

Scanned with OKEN Scanner

Sara pe deal: „Sub un salcîm, dragă, m-aștepți *tu pe mine*".

Forța imaginilor corespunde cu intensitatea sentimentelor. Din *noianul de neguri* poetul ar dori să-și *smulgă* iubita („să te *rump*"), iar patetismul durerii neputincioase este amplificat de o interogație intensivă („Cum oare..."), care — așa cum am văzut — dezagregă, pentru moment, ritmul dominant iambic, prin coliziunea a două silabe accentuate. Sărutările poetului sînt *aprinse*, el vrea, prin ele, să *înece* suflarea iubitei („Cu sărutări *aprinse* suflarea să ți-o-*nec*").

Componentele propoziției sînt meșteșugit dispuse, contribuind, prin aceasta, la realizarea sentimentului amintit.

Dizlocările operate de poet modifică repartizarea și intensitatea accentelor și a pauzelor, creînd puternice denivelări de intonație. Ponderea afectivă a negației — situată după numele predicativ și înainte de copulă („...un chip aievea *nú* ești...") — sporește considerabil sub apăsarea accentului frazei, iar adverbul *zadarnic* — termencheie al poemului —, situat în fruntea unei propoziții („*Zadarnic* după umbra ta dulce le întind") și împovărat cu un puternic accent, care lovește o silabă foarte deschisă (*-dár-*), stîrnește în conștiință un răsunet amplu și stăruitor. *Zadarnic* face pereche, ca poziție în vers și în strofă și ca forță expresivă, cu *aproape*, din finalul strofei precedente :

Și mîna friguroasă s-o încălzesc la sîn
Aproape, mai aproape. pe inima-mi s-o țin...

Topica firească a circumstanțialului de loc, folosită în versul anterior („...s-o încălzesc la sîn"), este abandonată, în favoarea ordinii afective a cuvintelor. De data aceasta circumstanțialul de loc *(aproape)*, repetat la gradul comparativ *(mai aproape)*, premerge verbului său, ocupînd — cu ajutorul repetiției — un emistih întreg și constituind, împreună cu un al treilea complement circumstanțial *(pe inima-mi)*, care îl precizează, o admirabilă gradație ascendentă. Repetiția pune în valoare deschiderea

Scanned with OKEN Scanner

maximă a vocalei accentuate (apro*á*pe, m*á*i apro*á*pe), creînd o sonoritate vastă și luminoasă, în acord cu conținutul cuvîntului, gîtuită însă, imediat după cezură, într-o suită de *i* (pe *í*n*i*ma-m*i* s-o ț*í*n).

Puterea evocatoare a acestor dislocări cheamă stăruitor în minte atît de înruditul — ca structură sintactică și ca valoare stilistică — vers-refren din *O mamă* : „*Mereu* va plînge apa, noi vom dormi *mereu*".

Toată această discuție ne explică de ce poetul a renunțat, deși foarte tîrziu, la forma anterioară a acestui vers, care a rezistat pînă în ultima variantă :

> Și mîna friguroasă s-o încălzesc la sîn
> Pe inima-mi ținînd-o cînd ție mă închin.

Structura frazei este — prin simplitatea ei — adecvată conținutului de idei și sentimente, care se cer exprimate direct și spontan. Limbajul poetic recurge, în asemenea situații, la fraza formată prin juxtapunere, ocolind — pe cît e, bineînțeles, cu putință — raportul de subordonare, bazat pe precizarea stringentă a relațiilor logice — adeseori complicate și rigide — dintre propoziții. Remarcabilă este, din punctul acesta de vedere, strofa a doua, alcătuită din șase propoziții, care — așa cum s-a văzut — se suprapun fiecare cîte unui vers, consfințind acordul unităților metrice cu cele sintactice. Raporturile de dependență, existente între unele din ele, de pildă, cel de finalitate, în care se află propoziția a patra („Cu sărutări aprinse..."), față de cea imediat anterioară („Și fața mea în lacrimi..."), sînt cu totul estompate ; construirea identică — cu conjunctivul — a tuturor celor șase propoziții dă impresia că ele alcătuiesc, laolaltă, un mănunchi de principale, al căror sens interogativ este marcat — o singură dată, dar foarte puternic — la începutul strofei („Cum oare"). Nuanța finală a propoziției în discuție — ușor identificabilă în alt context datorită conjuncției *să* — se subțiază cu totul aci, prin angrenarea propoziției într-un ansamblu de principale, ale căror predicate sînt, toate, la modul conjunctiv. Indicele diferențial

Scanned with OKEN Scanner

(să) dispărînd sau, mai bine zis, încetînd de a mai funcționa ca o conjuncție și rămînînd doar un semn al conjunctivului, propoziția respectivă dobîndește, în contextul frazei, toate aparențele unei principale. Trebuie să adaog că, pe parcursul strofei, datorită amploarei frazei, sensul interogativ — cu toată forța interogației inițiale („Cum oare...“) — pălește, făcînd loc — în ciuda modului, care rămîne mereu conjunctivul — unei nuanțe *optative* din ce în ce mai pregnante. Din pricina desfășurării ample a frazei, particulele întrebătoare de la început pierd „controlul“ asupra ultimelor propoziții — dovadă inutilitatea și, deci, absența, la sfîrșitul strofei, a semnului de punctuație corespunzător (?), care existase totuși, pînă în ultima variantă („Pe inimă-mi ținînd-o cînd ție mă închin ?“).

Apariția, în două rînduri, a conjuncției coordonatoare *și* („*Și* fața mea în lacrimi pe fața ta s-o plec...“ ; „*Și* mîna friguroasă s-o încălzesc la sîn“) are, de asemenea, un rol stilistic, marcînd învolburarea reprezentărilor, care nu se mai ierarhizează și nu se mai pot rîndui succesiv, ci năpădesc, aproape concomitent, sensibilitatea poetului.

Subordonarea este, și în restul poeziei, foarte rară, iar atunci cînd nu poate fi nicicum ocolită, exprimarea raportului de dependență se face vag, recurgîndu-se la conjuncția cu funcții multiple, ca, de pildă, în cazul consecutivei : „*De* mă găsesc iar singur...“, introdusă, cum se vede, prin *de*, ca în aspectul popular al limbii. Aceeași conjuncție, cu o valoare sintactică destul de difuză, înlocuiește, în versul 15, o conjuncție sau locuțiune conjuncțională greoaie *(dacă, de vreme ce)* : „...un chip aievea nu ești, astfel *de* treci“. Alteori, însă, exprimarea raportului de dependență este pur și simplu omisă. Iată, de exemplu, ultimele două versuri :

> Zadarnic după umbra ta dulce le întind :
> Din valurile vremii nu pot să te cuprind.

Fără îndoială, propoziția a doua *motivează* acțiunea din prima, arătînd, cu alte cuvinte, *de ce* ea este zadarnică.

Scanned with OKEN Scanner

Exprimată complet, fraza ar fi sunat cam așa : Zadarnic le întind, *căci,* oricît le-aș întinde, tot nu pot să te cuprind.

Poetul recurge însă la o formulă sintactică mult mai densă — aceea a juxtapunerii —, interpunînd totuși propozițiilor un semn de punctuație mai ferm (:), menit să umple, cu o pauză grea de semnificații, golul sintactic creat de absența elementului joncțional.

Cercetarea variantelor se dovedește, și de data aceasta, interesantă și instructivă. Linia sobră a frazei nu a fost obținută de poet dintr-o dată, ci după tot felul de dibuiri și căutări, menite să creeze unități sintactice armonioase și organice. Pentru a realiza o astfel de unitate, perfect articulată lăuntric, poetul renunță, în finalul strofei a doua, la forma anterioară a ultimului vers („Pe inima-mi ținînd-o cînd ție mă închin ?"), de trei ori distionantă față de celelalte cinci propoziții — versuri ale frazei și ale strofei. Într-adevăr, prezența unei forme gerunziale *(ținînd),* a unei subordonate temporale *(cînd ție mă închin)* și a modului indicativ *(mă închin)* ar fi împleticit mersul suplu al frazei, ar fi frînt, tocmai în final, linia ei armonioasă și pură.

Un proces analog se efectuează la sfîrșitul poeziei. Pînă în ultima variantă, versul final sunase : „Din valurile vremii, cum fugi, să te cuprind", avînd, prin urmare, o structură sintactică destul de complicată. Linia emoțională a poeziei atingea astfel nivelul său maxim în penultimul vers („Zadarnic după umbra ta dulce le întind"), față de care versul final reprezenta, în forma amintită mai sus, o cădere. A fost deci nevoie ca poetul să refacă versul, limpezindu-i structura lăuntrică prin eliminarea rigorilor subordonării, izolîndu-l printr-o pauză fermă, marcată și grafic (:), și angrenîndu-l împreună cu primul vers al poeziei, într-o splendidă antiteză.

De altfel, un procedeu artistic fundamental, identificabil în întregul poem, dar îmbrăcînd forme discrete și subtile, este tocmai *contrastul.* Aspecte caracteristice ale contrastului se întîlnesc la Eminescu încă din primele perioade ale creației sale. Tipic este, în acest sens, poemul *Epigonii.* Titlurile altor poeme, apărute cam în

Scanned with OKEN Scanner

aceeași epocă sau, în orice caz, în răstimpuri scurte, sînt deosebit de grăitoare : *Venere și Madonă, Înger și demon, Împărat și proletar* etc.

În poemul *Din valurile vremii,* la limita dintre strofele a doua și a treia, trecerea din zona iluziei la aceea a deznădejdii este marcată cu ajutorul conjuncției adversative *dar,* însoțită, imediat, de interjecția *vai* — care răstoarnă șubreda înfiripare a speranței și curmă încercarea prelungită de a trăi în ficțiune. Notabil este și vocalismul comun al celor două monosilabe (*a... á*), precum și puternica cezură afectivă care urmează, multiplicînd, prin pauză, ecoul durerii.

Același efect stilistic, de *răsturnare* a planurilor afective, îl obține poetul, recurgînd la procedee sintactice asemănătoare, în *Despărțire,* unde — după sumbrul tablou al propriei extincții — el creionează, în patru versuri, chipul copilei „în floare, ca luna lui april". Contrastul, deosebit de puternic, este realizat cu ajutorul conjuncției adversative *ci* („*Ci* tu rămîi în floare..."), iar intensitatea lui crește datorită pauzei, marcată vizual prin spațiul alb, care izolează cele două tablouri.

În ceea ce privește întrebuințarea modurilor, strofele I și a III-a se opun celei de-a doua. Indicativul, folosit în prima strofă, cedează locul conjunctivului în cea de-a doua, pentru ca să reapară de-a lungul întregii strofe finale. În ambele cazuri, indicativul exprimă acțiuni reale — fie că e vorba de o iluzie trăită intens, ca în planul realității (strofa I), fie că e vorba de certitudinea amăgirii (strofa a III-a).

Strofa a doua contrastează, însă, cu celelalte prin întrebuințarea consecventă a modului conjunctiv, menit să nuanțeze — de-a lungul celor șase propoziții interogativ-exclamative — exprimarea unui conținut emoțional vibrant.

Alternarea modurilor de la o strofă la alta se face în strînsă legătură cu conținutul. Revenirea la indicativ, în strofa a III-a, are o semnificație stilistică de prim-ordin, accentuînd contrastul menționat mai sus și marcînd, în cele din urmă, întoarcerea lucidă la realitate. Exprimarea reliefată a raportului adversativ prin conjuncția *dar,* in-

Scanned with OKEN Scanner

terjecția și pauza care o urmează, alternanța modurilor constituie, așadar, în acest moment al poemului un cumul de procedee contrastante.

Într-o formă învăluită — dar nu mai puțin pregnantă — contrastul, sub aspectul unui raport adversativ latent, se stabilește și între primul și ultimul vers al întregului poem. Marea imensă — sugerînd timpul imens — își despică talazurilue, dezvăluind imaginea evanescentă a iubitei, pentru ca apoi, după o clipă, să o recufunde, zădărnicind străduniile de a statornici nălucirea ei firavă.

Din valurile vremii, iubita mea, răsai
. . . . . .
Din valurile vremii nu pot să te cuprind.

Spre deosebire de primele creații, caracterizate prin violența antitezelor, marele poet se mulțumește, de data aceasta, cu sugestia contrastului, netezind asperități și topind stridențe. Pare că înseși zvîcnirile simțirii sale se alină, la zîmbetul de aur al artei.

Analiza întreprinsă mai sus prilejuiește, între altele, două concluzii a căror formulare mi se pare utilă :

— Toate mijloacele artistice de care dispune poetul, tehnica versificației, procedeele fonetice și de stil sînt armonic închegate între ele și subordonate, în ansamblu, ideii poetice ;

— Cristalizarea imaginii eminesciene — urmărită genetic, de-a lungul straturilor redacționale eminesciene — arată că poetul, departe de a elabora pur intuitiv, lupta cu îndîrjire pentru a supune și armoniza mijloacele de expresie.

Nobila lui strădanie, întru găsirea cuvîntului „ce exprimă adevărul", răsună prelung și pilduitor în conștiința generațiilor.

[*Studii de poetică și stilistică*, E.P.L., 1966, p. 205—225.]

Scanned with OKEN Scanner

Ca un fagure de miere

Iată o comparație care „a prins" : *ca un fagure de miere* este astăzi o imagine unanim acceptată și cu precădere folosită de cîte ori vrem să ne referim, poetic, la „dulceața" graiului strămoșesc. Sub o formă analitică Eminescu o aflase, cu siguranță, în înțelepciunea, și condensată, și „înflorită", a proverbelor. Unul dintre ele, exprimînd printr-o dublă comparație puterile „polare" ale cuvîntului, sună așa : „Limba e *dulce ca mierea* și *amară ca fierea*" (Zanne, în DLR, s.v. *miere).* Fără îndoială că termenii care compun perechile antonimice *dulce-amar. miere-fiere* se „atrag" atît prin opoziția lor semantică netă, cît și, în cazul celei de-a doua, prin ampla lor omofonie, înlesnind o rimă „bogată". Că *mierea buzei* nu evocă, la Eminescu (IV, 183), numai „dulceața" sărutului, ci și pe aceea a „rostirii", depun mărturie versuri din poemul *Mureșanu :* „De ce *cuvîntul buzei e lamură de miere ?*" (IV, 311) și din alte postume : „*Vorbirea ta mi-i lamură de miere*" (IV, 283), „*A vorbei tale lamură*[1] *de miere*" (IV, 285). Ultimele citate par a sta sub zodia textelor vechi : *mierea rostului* este o expresie din *Psaltirea Hurmuzachi,* înregistrată în DLR (s.v. *miere)*

Așa cum se știe, cunoscuta comparație eminesciană se găsește în primul vers al celei de-a doua strofe din *Epigonii* (1870), cu care începe evocarea „scripturelor române" de odinioară : „Văd poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere" (I, 31). Ca în atîtea rînduri, Eminescu ajunge trudnic la șlefuirea acestui vers, a cărui formă „definitivă", cursivă și suplă, nu poartă însă cu

[1] Este de mirare că un cuvînt atît de „frumos" și de sugestiv ca *lamură* — îndrăgit de Sadoveanu (vezi în acest sens, *Arta evocării la Sadoveanu,* Editura Facla, Timișoara, 1979, p. 41—52) — nu apare, la Eminescu, decît în postume și, cu sens figurat, într-o variantă a poemului *Călin : „Lamura vieții* noastre ca un fulger, ca o clipă-i" (I, 413).

Scanned with OKEN Scanner

sine nici o urmă a „efortului" creator [2]. Iată varianta inițială, cu o „bătaie" poetică mult mai scurtă : „Văd poeții ce-au scris cartea limbei noastre mult iubite" (I, 294). Deocamdată nu e de reținut — ca „eminesciană" — decît expresia *cartea limbei*, care, mai cu seamă dacă o încadrăm în contextul întregului vers, mi se pare cutreierată de fiorul nobilei „retorici" a lui Bălcescu [3] : „Deschid sfînta carte unde se află înscrisă gloria României". Comparația s-a închegat ulterior, dar într-o formă — cel puțin din punctul de vedere al poetului — încă rudimentară : „Văd poeții ce-au scris *cartea limbei noastre cei de miere*" (I, 294). Nu se poate, totuși, tăgădui că arhaismul gramatical *cei* (în loc de *celei*) infuzează textului o tentă ușor vetustă, de un farmec sui-generis, în convergență stilistică atît cu expresia *cartea limbei,* cît și cu tonul sărbătoresc al „e-vocării", pe care întregul vers o vestește. De altfel, această formă arhaică a articolului demonstrativ feminin în genitiv-dativ îi este familiară poetului [4] de la *Speranța* („umbra pădurii cei dese", I, 11) și *Epigonii* („dorul țării cei străbune", I, 35) pînă la *Scrisoarea V* („ochiul lumii *cei* antice", „umbra frumuseții *cei* eterne pe pămînt", I, 162) și *Adio* („Cu ochii serei *cei* de-ntîi / Eu n-o voi mai privi-o", I, 188). Ea revine, de două ori, în postuma *Apari să dai lumină :* „aspru viscol

[2] Toate „peripețiile" versului, la Perpessicius, I, 294, subsol, v. 7.

[3] Aprecieri superlative despre Bălcescu formulează poetul mai cu seamă în articolul *Bălcescu și urmașii săi,* publicat în *Timpul* din 24 noiembrie 1877, cu puțin înainte de a ieși de sub tipar *Istoria românilor sub Mihai vodă Viteazul* (acesta este titlul primei ediții complete, 1878, sub îngrijirea lui Odobescu). Cf. M. Eminescu, *Opera politică,* Ediție îngrijită [...] de I. Crețu, Cugetarea, Georgescu-Delafras, vol. I, 1941, p. 120—122. Cf. Gh. Bulgăr, *Problemele limbii literare în concepția scriitorilor români,* E.D.P., 1966, p. 143.

[4] Atestată în *Palia de la Orăștie* și în cărțile coresiene (v. Ovid Densusianu, *Istoria limbii române,* II, Editura științifică, 1961, p. 110), forma *cei* (în loc de *celei)* revine asiduu chiar la poeții evocați în *Epigonii,* Alecsandri : „albastrul mării *cei* nemărginite" *(Cîntecul Margaritei,* I, 200), Alexandrescu : „Al odei *cei* înfocate ton înalt" *(Epistolă,* D.I.V., I, 177/21), Heliade : „Eu văz în tine pe păzitorul / Vechii restriște *cei* strămoșești" *(Serafimul și heruvimul,* I, 159/86—87).

Scanned with OKEN Scanner

al morții *cei de veci*“ (IV, 430), „umbra blînd-a iubirii *cei* de veci“ (IV, 432) și, tot de două ori, în *Fata-n grădina de aur* : „Își simte inima legată-n lanțe, / În lanțul lumei *cei* cu-o mie limbi“ (VI, 58), „L-a lui picioare în genunchi s-așterne / Și-ndreaptă ruga-i milei *cei* eterne“ (VI, 60).

Așa cum se va vedea, imaginea cîștigă noi și bogate semnificații o dată cu dobîndirea expresiei definitive : „Văd poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere“. Pe plan (nu numai) morfologic, trebuie să reținem, deocamdată, posibilitatea prozodică a opțiunii pentru formele nearticulate (poeți) sau articulate nehotărît (*o limbă, un fagure*), mai puțin „ferme“ și deci, într-un anume sens, mai... „poetice“. Am cuprins, în această înșiruire, și *un fagure*, pentru că, în varianta imediat anterioară, al doilea emistih al versului prezintă mici deosebiri lexico-gramaticale : *ca și fagurul de miere*. Eminescu găsise dubletul *fagur* — care reprezintă forma originară [5], fagure fiind „dedus“ din pluralul *faguri* — în textele vechi. Însăși esența poetică a comparației în discuție ne lasă să întrezărim ce interes îi va fi stîrnit o metaforă ca aceasta, extrasă din *Biblia de la București* (1688) : „Fagur de miere cuvintele bune și îndulcirea lor leacul sufletului“ (DA, s.v. *fagur*). Mi se pare cît se poate de semnificativ amănuntul că Sadoveanu [6], în *Frații Jderi*, își însușește aproape literal, doar cu două variații sinonimice, această imagine așezînd-o, „cu tîlc“, într-o replică a arhimandritului Amfilohie : „Adevărat că fagure de miere sînt cuvintele bune și dulceața lor e tămăduirea sufletelor“ (XIII, 471). Poate că nu e lipsit de interes — pentru a prilejui o perspectivă cît mai cuprinzătoare asupra imaginii eminesciene — să menționez că la romani *fagurele (favus)* este simbol al „creșterii“, al „sporului“, fiind una dintre componentele ofrandelor închinate zei-

[5] *Fagur* este moștenit din latinescul *favulus*, diminutiv (neatestat) din *favus*, cu același sens. De aici provine rom. *fag*$_2$ ~ „fagure“ : „*Fag* de miere-ndulcitoare“ (Alecsandri, în DA, s. v *fag*$_2$).

[6] Pentru „afinitățile“ multiple dintre Eminescu și Sadoveanu, vezi *„Locuri“ eminesciene la Sadoveanu*, în volumul *Arta evocării la Sadoveanu*, Timișoara, Editura Facla, 1979, p. 211—233.

Scanned with OKEN Scanner

ței *Ceres*[7] și *Gliei*. Vergilius amintește — în *Georgice*, I, 333—334 — obiceiul de a oferi blondei zeițe a belșugului *(flava Ceres)* „*faguri* muiați în lapte și vin dulce". Iată îndemnul poetului latin : „Cui tu lacte *favos* et molli *dilue Baccho*". Testamentul Văcărescului — „*Creșterea* limbii românești" — se întîmpină, astfel, cu simbolul fagurelui eminescian...

Dar, prin ivirea fagurelui, imaginea noastră nu numai că-și păstrează „trimiterea" către „dulceața" graiului din veac, ci dezvoltă, acum, o nouă „aluzie", extrem de prețioasă, la rostul s o c i a l al limbii, la *obîrșia ei colectivă și anonimă*, căci mii de lucrătoare fără nume participă la întocmirea măiastră a căsuțelor de miere. Fapta, săvîrșindu-se „sub ochii noștri", nu exclude, ci, dimpotrivă, presupune și dimensiunea verticalității. „Veci de veci" — cum spune Arghezi[8] — *au sporit*, pînă la o desăvîrșire mereu rîvnită și mereu... posibilă, acest „fagure de miere" al limbii pe care o vorbim și, vorbind, o mlădiem mereu, rostind, cu silabele și cuvintele ei, bucuriile și întristările, dorurile și rîvnele noastre.

Prilejuind reprezentarea materială a ideii de „efort colectiv" în plan orizontal și vertical, fagurele stîrnește, totodată, pe aceea de „organizare", de „armonie", de „desăvîrșire". Într-adevăr, prin implicațiile ei „geometrice", imaginea fagurelui trimite direct către ideea de structurare, de articulare lăuntrică, de coerență, într-un cuvînt către conceptul de s i s t e m pe care se reazemă edificiul lingvisticii moderne.

În marginea unor însemnări intime ale lui Eminescu, G. Călinescu formulează observația pătrunzătoare că ele „dovedesc o *statornică încordare filologică*" *(Opera*, I, 491). Dacă mă gîndesc la întinderea culturii poetului, la „erudiția" lui filologică, la extraordinarele lui „intuiții" lingvistice, la sensibilitatea lui față de disponibilitățile ex-

[7] Vezi L. Preller, *Römische Mythologie*, I, Berlin, 1881, p. 79 și urm.

[8] În poemul *Dacica* V, 250—251. Am analizat acest poem în volumul *Dincolo de cuvînt*, Editura științifică și enciclopedică, 1976, p. 201—212.

Scanned with OKEN Scanner

presive și nuanțele cele mai subtile ale limbii, parcă nu-mi vine să cred că, în „analiza" întreprinsă, am „suprasolicitat" sensurile și semnificațiile celebrei comparații din *Epigonii*, configurată după un lung și laborios proces de limpezire a imaginii.

Și de data aceasta — ca în alte rînduri — refacerea „drumului" străbătut de poet, chiar dacă ea rămîne aproximativă, se dovedește pasionantă și, mai cu seamă, plină de învățăminte.

[*Limbă și literatură*, IV/1981, p. 517 ș.u.]

SOLOMON MARCUS

TREI POEZII DE EMINESCU (19)

Noțiunea de energie informațională introdusă de acad. Onicescu este analogul noțiunii de energie cinetică, utilizată în Fizică. Nu e vorba aici doar de o analogie de suprafață : după cum s-a arătat în [24], energia informațională descrește atunci cînd entropia informațională crește.

Ne propunem, în cele ce urmează, să dăm cîteva ilustrări lingvistice și poetice ale energiei informaționale, raportînd-o tot timpul la entropia lui Shannon. Am ales, în acest scop, trei poezii de Eminescu : *La mijloc de codru*, *Somnoroase păsărele* și *Se bate miezul nopții*. Sînt trei piese scurte, comparabile ca lungime, dar de factură destul de diferită. Iată textul lor :

1. La mijloc de codru

La mijloc de codru des
Toate păsările ies,
Din huceag de aluniș
La voiosul luminiș,
Luminiș de lungă baltă,
Care-n trestia înaltă
Legănîndu-se din unde,
In adîncu-i se pătrunde
Și de lună și de soare
Și de păsări călătoare,
Și de lună și de stele
Și de zbor de rîndunele
Și de chipul dragei mele.

Scanned with OKEN Scanner

2. *Somnoroase păsărele...*

Somnoroase păsărele
Pe la cuiburi se adună,
Se ascund în rămurele —
Noapte bună!

Doar izvoarele suspină,
Pe cînd codrul negru tace;
Dorm și florile-n grădină —
Dormi în pace!

Trece lebăda pe ape
Între trestii să se culce —
Fie-ți îngerii aproape,
Somnul dulce!

Peste-a nopții feerie
Se ridică mîndra lună,
Totu-i vis și armonie —
Noapte bună!

3. *Se bate miezul nopții*

Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă
Și somnul, vameș vieții, nu vrea să-mi ieie vamă.
Pe căi bătute-adesea vrea moartea să mă poarte,
S-asamăn între-olaltă viață și cu moarte;
Ci cumpăna gîndirii-mi și azi nu se mai schimbă,
Căci între amîndouă stă neclintita limbă.

Prima poezie exprimă într-un stil popular, plin de vioiciune, trezirea unui colț al naturii; a doua exprimă lirismul discret al dragostei fericite, în timp ce ultima este mai cu seamă o meditație filozofică. Aceste diferențe se reflectă și asupra tipului de versificație, asupra structurii sonore și asupra altor aspecte formale ale poeziilor considerate. Este natural deci să ne așteptăm ca cei doi parametri informaționali, entropia și energia, să permită unele precizări de finețe și să conducă la detectarea unor nuanțe care scapă intuiției.

Un anumit tip de ecart

Să considerăm mai întîi frecvențele absolute ale sunetelor în cele trei poezii. În tabelul 1 sunetele sînt așezate în ordinea descrescătoare a frecvențelor lor.

Se observă că rangul unui sunet diferă de la o poezie la alta. De exemplu, rangul lui I este egal cu 2 în *La mijloc de codru*, cu 4 în *Somnoroase păsărele* și cu 3 în

Scanned with OKEN Scanner

Se bate miezul nopții. Însă pentru a înțelege semnificația rangului unui sunet într-un text, ar trebui să-l raportăm la rangul aceluiași sunet în limbă. Dispunem de două studii privind frecvența sunetelor sau literelor limbii române : primul datorit lui M. Grumăzescu [11], al doilea lui E. Nicolau [21] (vezi și [7] sau [20], p. 303). Aceste studii privesc inventare diferite ale sunetelor limbii române, însă, în absența altor surse, le vom utiliza pe ele. De exemplu, lista literelor limbii române, în ordinea descrescătoare a frecvențelor lor, este aceea dată în tabelul 2. Preferăm să utilizăm acest inventar, care e mai aproape de al nostru, decît inventarul de sunete dat în [11]. Se constată cîteva ușoare deosebiri între [7] și [11]. Există și alte inconveniente, datorite faptului că nu se poate stabili o corespondență biunivocă între litere și sunete. Pentru sugestivitate, să notăm sunetele prin litere sau grupurile de litere care le reprezintă (cel puțin cu aproximație). De exemplu, *Ce* și *Ci* desemnează sunetul *Č*, *Ge* și *Gi*, sunetul *Ğ*, *Che* și *Chi*, sunetul *K'*, *Ghe* și *Ghi*, sunetul G'. Prin *I* se notează I nesilabic. Observăm că sunetele I și Î se confundă în litera I, în timp ce sunetele *Ce, Ci, Che, Ge, Gi, Ghi* și altele nu figurează în tabelul 2. Totuși, pentru un mare număr de sunete și de litere dintre cele mai frecvente, se poate stabili o corespondență lipsită de orice ambiguitate. Pentru a măsura diferențele dintre rezultatele date în tabelul 2 și cele date în tabelul 1, folosim noțiunea de *ecart*. Ecartul $\alpha(x)$ al unui sunet x într-un text T este, prin definiție, diferența dintre rangul lui X în limbă și rangul lui x în T (adică în lista sunetelor așezate în ordinea descrescătoare a frecvenței lor în T). În ceea ce privește rangul lui x în limbă, convenim să adoptăm rezultatele din [11], adică cele înscrise în prima coloană din tabelul 2. De exemplu, ecartul sunetului *E* în cele trei poezii considerate este egal cu *O*, *O* și, respectiv, -1. Să convenim să notăm cu x_1 (x) ecartul sunetului x în poezia de rang 1 (*La mijloc de codru* are rangul 1, *Somnoroase păsărele* are rangul 2 iar *Se bate miezul nopții* are rangul 3). Avem deci α_1 (D) = 13—3 = 10, α_2(D) = 13—11 = 2, α_3 (D) = 13—18 = -5), α_1(L) = 9—4 = 5, α_2(L) = α_3(L) = 9—

12 — —3 etc. Ecartul unui sunet x măsoară deci caracterul mai mult sau mai puțin normal al frecvenței lui x în textul considerat.

Tabelul 1

Frecvențele absolute

La mijloc le codru			Somnoroase păsărele			se bate miezul nopții		
1	E	32	E	37		A	22	
2	I	22	R	22		E	21	
3	D	21	N	21		I	21	
4	L	19	I	20		Ă	16	
5	N	18	A	17		M	16	
6	U	14	O	15		N	13	
7	A	13	S	15		T	13	
8	Ă	13	U	15		S	10	
9	R	11	Ă	13		O	9	
10	S	10	P	13		R	9	
11	Ș	10	D	12		U	9	
12	T	9	L	12		L	8	
13	O	8	T	10		C	6	
14	Î	6	M	7		V	6	
15	C	5	C	6		Î	5	
16	M	4	Î	6		P	5	
17	P	4	Ce	5		B	4	
18	G	3	B	4		D	4	
19	B	2	F	3		S	4	
20	Ce	1	Î	3		Ĭ	3	
21	Ge	1	G	2		Ț	3	
22	H	1	Ș	2		Ci	2	
23	I	1	Ț	2		Z	2	
24	Chi	1	V	2		G	1	
25	J	1	Ge	1		Chi	1	
26	V	1	Z	1				
27	Z	1						

Scanned with OKEN Scanner

Tabelul 2

Sunetele limbii române, în ordinea descrescătoare a frecvenței lor în limbă

după [11]		după [7]		după [11]	după [7]
1	E	E	14	P	P
2	I	I	15	M	M
3	A	A	16	I	F
4	R	R	17	Ș	Ci
5	N	N	18	B	I
6	T	U	19	V	Ț
7	U	T	20	G	Ș
8	C	L	21	F	V
9	L	O	22	T	B
10	S	S	23	Z	Z
11	O	C	24	R	G
12	A	D	25	J	X
13	D	A	26	X	J
			27		Chi
			28		Gi
			29		Ghi
			30		H

Un ecart pozitiv indică o frecvență inferioară frecvenței normale, în timp ce un ecart negativ indică o frecvență superioară celei normale.

În tabelul 3 dăm valorile celor mai mari ecarturi; tocmai ele sînt ecarturile cele mai semnificative, deoarece, de îndată ce trecem la frecvențe reduse, putem întîlni sunete cu aceeași frecvență, dar cu ranguri destul de diferite. De exemplu, sunetele *Ce* și *Z* au, în *La mijloc de codru*, aceeași frecvență (egală cu I), în timp ce rangul lui *Ce* este egal cu 20 iar rangul lui *Z* este egal cu 27 (vezi tabelul 1).

Să facem acum cîteva observații privind tabelul 3. Cele mai mari ecarturi pozitive sînt, în *La mijloc de co-*

Scanned with OKEN Scanner

dru, cele ale lui *D* (egal cu 10) și Ș (egal cu 6). Simpla lectură a acestei poezii face previzibil acest fapt, deoarece ultimele cinci versuri conțin de șapte ori expresia *și de*, componentă a motivului final, care accentuează maniera populară a acestei piese. Deci apariția foarte frecventă a sunetelor *D* și *Ș* devine previzibilă înainte de ultimele patru versuri. De altfel, întreaga structură a acestui poem abundă în elemente previzibile : lungimea atît de mică a versurilor implică o mare proporție de cuvinte rimate, fapt care micșorează de asemenea nedeterminarea. Trebuie deci să ne așteptăm ca entropia sunetelor în *La mijloc de codru* să fie mică.

Tabelul 3

Cele mai mari ecarturi (pozitive sau negative)

α_1(D) = 10	α_2(C) = −7	α_3(M) = 10
α_1(C) = −7	α_2(T) = −7	α_3(Ă) = 8
α_1(Ș) = 6	α_2(O) = 5	α_3(R) = −6
α_1(T) = −6	α_2(P) = 4	α_3(V) = 5
α_1(P) = −3	α_2(Ă) = 3	α_3(C) = −5
	α_2(S) = 3	α_3(U) = −4
	α_2(L) = −3	α_3(L) = −3

Să trecem acum la *Somnoroase păsărele*. Aici frecvențele sînt mai echilibrate, nu există nici un ecart superior, în valoare absolută, lui 7. Pe de altă parte, se observă că consoanele al căror ecart este ridicat sînt consoane surde, fapt care subliniază (raportîndu-ne, de exemplu, la valorile lui α_2(P) și α_2(S), (invitația la tăcere care se degajează din această mică piesă. În plus, nu mai întîlnim repetiții. Trebuie deci să ne așteptăm la o entropie mult mai mare ca aceea a piesei *La mijloc de codru*.

În ceea ce privește piesa *Se bate miezul nopții*, întîlnim aici două ecarturi pozitive remarcabile, anume α_3(M) și α_3(Ă). Frecvența atît de mare a lui *M*, datorită unui lung șir de substantive cu semnificație filosofică, cel puțin prin sensul lor simbolic sau metaforic (*miez*,

Scanned with OKEN Scanner

aramă, somn, vameș, vamă, moarte etc.), este imprevizibilă. O situație asemănătoare, dar în oarecare măsură previzibilă, o prezintă vocala *A*. Frecvența ei atît de mare este datorită, între altele, utilizării, sub un aspect generic, nedeterminat, în concordanță cu natura reflexivă a poemului, a multor substantive (ca *viață, vamă, aramă, limbă, căi).* Lungimea relativ mare a versurilor implică o proporție redusă de cuvinte rimate. Structura lexicală — mai complexă ca în *Somnoroase păsărele* și mult mai complexă decît în *La mijloc de codru* — lasă de asemenea să ne așteptăm la o valoare superioară a entropiei.

Valori ale entropiei și energiei

Am încercat, în paragraful precedent, să anticipăm mărimea relativă a entropiei pentru cele trei poezii considerate. Însă din mulțimea factorilor care pot influența aceste mărimi noi n-am discutat decît cîțiva. Trebuie totuși să subliniem solidaritatea dintre conținutul unei poezii și aspectele ei formale. Caracterul de meditație filosofică al piesei *Se bate miezul nopții* determină în bună măsură complexitatea structurii lexicale, înaltul grad de nedeterminare care caracterizează desfășurarea versurilor, la fiecare moment, în timp ce procedeele mai primitive folosite în *La mijloc de codru* fac ca nedeterminarea acestui poem să fie relativ mai mică. În această privință, valorile entropiei vor aduce o confirmare elocventă. Există însă și un alt aspect, privind atmosfera generală a unui poem, gradul de vivacitate sau de relaxare care se degajă din el. Pentru caracterizarea acestui aspect al poeziilor în discuție, vom face apel la noțiunea de energie informațională în sensul lui Onicescu. O simplă lectură a celor trei poezii sugerează caracterul foarte vioi al piesei *La mijloc de codru* (nu este străină de acest fapt scurtimea deosebită a versurilor acestui poem), na-

Scanned with OKEN Scanner

tura echilibrată a poeziei *Somnoroase păsărele* (echilibrul acesta este sugerat și de valorile moderate ale ecarturilor — a se vedea tabelul 3) și impresia de relaxare care se degajă din *Se bate miezul nopții*. Valorile exacte ale entropiei și energiei, pentru cele trei poezii, sînt date în tabelul 4. Să dăm acum cîteva explicații privind modul de calcul al acestor valori. Entropia a fost evaluată cu ajutorul formulei lui Shannon

$$-\sum_{i=1}^{n} p_i \log_2 p_i,$$

deja amintită într-un paragraf anterior. Aici n este numărul sunetelor limbii române (după inventarul adoptat în tabelul 1), în timp ce p_i este probabilitatea (asimilată aici cu frecvența relativă) de apariție a sunetului de rang i în poezia considerată. De exemplu, raportîndu-ne la poezia *La mijloc de codru*, probabilitatea sunetului *A* este egală cu 13/232, deoarece frecvența absolută a lui *A* în această poezie este egală cu 13 (a se vedea tabelul 1), în timp ce numărul sunetelor — diferite sau nu (adică al sunetelor-text) — este egal cu 232 (adică cu suma valorilor înscrise în prima coloană a tabelului 1). Deci $p_7 = 13/232$, deoarece rangul sunetului *A* în poezia considerată este egal cu 7. Prin $\log_2 p_i$ s-a desemnat logaritmul lui p_i, în baza 2. Valoarea acestui logaritm se obține cu ajutorul formulei

$$\log_2 p_i = \frac{\log_{10} p_i}{\log_{10} 2}$$

unde $\log_{10} p_i$ și $\log_{10} 2$ sînt logaritmii lui p_i și 2 în baza 10. Valorile logaritmilor în baza 10 sînt obținute cu ajutorul tabelelor de logaritmi. De exemplu, pentru poezia *La mijloc de codru* avem $\log_{10} p_7 = \log_{10} (13/232) = \log_{10} 13 - \log_{10} 232 = 1{,}11394 - 2{,}36549 = -1{,}25155$, $\log_{10} 2 = 0{,}30103$, deci $\log_2 p_7 = (-1{,}25155)/0{,}30103 = -4{,}1...$

Scanned with OKEN Scanner

Tabelul 4

Valori ale entropiei și energiei *

	Valori ale entropiei	Valori ale energiei
La mijloc de codru	4,0562	0,06963
Somnoroase păsărele	4,2274	0,06471
Se bate miezul nopții	4,2542	0,06218

* Evaluarea de față, efectuată de către prof. Richard W Bailey (Universitatea din Michigan, S.U.A.), pe baza datelor furnizate de articolul nostru [18], constituie o ameliorare a evaluării pe care am dat-o în [18].

Valorile logaritmilor în baza 10 au fost calculate cu cinci zecimale exacte, în timp ce valorile logaritmilor în baza 2 au fost calculate cu o singură zecimală exactă. Să mai dăm două exemple. Pentru poezia *Somnoroase păsărele* lungimea textului este de 267 sunete-text, adică egală cu suma valorilor înscrise în a doua coloană din tabelul 1. Probabilitatea de apariție a sunetului *R* în această poezie este deci egală cu 22/267, deoarece frecvența absolută a lui R este aici egală cu 22 ; ținînd seamă că rangul lui *R* în *Somnoroase păsărele* este egal cu 2, avem aici $p_2 = 22/267$.

Pentru a da un exemplu privind poezia *Se bate miezul nopții,* să observăm mai întîi că lungimea acestei poezii este egală cu 213 sunete-text, deci cu suma valorilor înscrise în coloana a treia a tabelului 1. Avem deci $P_5 = 16/213$, $\log_{10} p_5 = \log_{10} 16 - \log_{10} 213 = 1{,}20412 - 2{,}32838 = -1{,}12426$, deci $\log_2 p_5 = (-1{,}12426)\ /0{,}30103 = -3{,}7...$

În ceea ce privește valorile energiei, ele au fost calculate după formula — deja indicată într-un paragraf anterior —

$$\sum_{i=1}^{n} p_i^2,$$

unde p_i este probabilitatea de apariție a sunetului de rang i în poezia considerată.

Energia informațională a unui sistem cu n stări este totdeauna cuprinsă între $1/n$ și 1 (după cum se arată în [124]). Ținînd seama că — pentru poeziile considerate — valorilor lui n sînt, respectiv, egale cu 27, 26 și 25, se constată că valorile energiei sînt destul de apropiate de marginile lor inferioare. În concordanță cu considerațiile dezvoltate mai sus, entropia poeziei *La mijloc de codru* este foarte mică, dacă ținem seamă de faptul că entropia limbii române este egală cu 4/11 (a se vedea [22]). Dimpotrivă, entropia poeziei *Se bate miezul nopții* este cea mai mare.

În ceea ce privește valorile energiei, se verifică, pe poeziile considerate, că energia e mai mică atunci cînd entropia e mai mare, dar se constată că, în timp ce diferența dintre entropiile poeziilor *Somnoroase păsărele* și *La mijloc de codru* este foarte mare (egală cu 0,1712), diferența dintre energiile acelorași poezii este mică (egală cu —0,00492). În schimb, diferența dintre valorile entropiei pentru *Se bate miezul nopții* și *Somnoroase păsărele* este inferioară lui 0,0268, în timp ce diferența dintre valorile corespunzătoare ale energiei este egală cu 0,00253. Rezultă că relația dintre entropie și energie nu este o proporționalitate inversă.

[*Poetica matematică*, Editura Academiei R.S.R., 1970, p. 193—201.]

NICOLAE MANOLESCU

VOCILE LIRICE ALE *LUCEAFĂRULUI*

Despre *Luceafărul* s-a scris o întreagă literatură, încît ar părea o temeritate să încerc să analizez poemul într-un simplu articol ocazional. Îmi descopăr, cu toate acestea, o justificare în faptul că punctul de vedere *critic* este în

Scanned with OKEN Scanner

vădită inferioritate în toate comentariile : *Luceafărul* a fost analizat mult mai des sub raport filosofic, etic, tehnologic, decît critic. Dacă adaug contribuția, mai todeauna utilă, a istoricilor literari de formație universitară, care au studiat „izvoarele", avem imaginea clară a exegezei poemului eminescian, în care erudiția predomină, în descifrarea atît a simbolisticii interioare„ cît și a genezei poemului.

Critica fiind altceva decît comentariul erudit, mi se pare totuși că înțeleg cauzele pentru care i se preferă comentariul ; nu stau să le arăt acum, pentru că inferiotatea de care am vorbit n-o pun pe seama raritățiii unor adevărate analize critice ale *Luceafărului,* ci pe seama *erorii* celor cîteva care există.

O eroare de principiu, aproape generală, de cînd I. Scurtu a semnalat nota (astăzi cunoscută și de elevi) prin care Eminescu își tălmăcește, el însuși, poemul :

„În descrierea unui voiaj în țările române, germanul K povestește legenda Luceafărului. Aceasta e povestea. Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte însă, pe pămînt, nu e capabil a fericici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc."

Un critic spune : „această limpede însemnare ne ferește de greșeala de a atribui poetului Luceafărului cine știe ce intenții tainice și neguroase..." Desigur, dacă s-ar cuveni să analizăm intențiile și nu poemul : redus la intenții, *Luceafărul* este o alegorie a geniului. Idee atît de înrădăcinată, încît un alt critic poate zice că „simbolul *Luceafărului* este un simbol clar", „care are, astăzi, un efect «anticipativ»", în sensul că „orice nouă lectură a poemului este însoțită de permanenta reprezentare a simbolului geniului, căruia i se descoperă mereu și mereu alte sensuri și substraturi". Dintr-o idee fixă a criticii se face o descoperire importantă și dintr-o dificultate, o șansă...

Este *Luceafărul* numai o alegorie a geniului ? Sau este, cu adevărat, o alegorie ? Iată întrebări pe care critica nu și le-a pus. Simbolurile poemului au devenit,

Scanned with OKEN Scanner

într-un proces de explicabilă degradare, „personaje“ și poemul însuși o „baladă“ sau o „poveste“ de iubire, cu implicații filosofice. Hyperion, citim într-un comentariu, „este mai mult decît visul erotic al tinerei fete de împărat. E un personaj cu sentimente proprii...“ Cătălin este, la rîndul lui, „un paj de curte, isteț și priceput în jocul dragostei“. Cît despre Cătălina, citim altundeva, ea „trădează“ pe Hyperion „și trădarea nu este lipsită de cinism, căci ea continuă să-l invoce chiar îmbrățișată fiind cu Cătălin“. Am căzut în proza cea mai joasă.

Dacă Hyperion scapă de acest tratament „realistic“ este pentru că în el ne-am obișnuit să vedem pe poetul însuși. Ceea ce s-a observat mai rar este că Eminescu nu se identifică numai cu Hyperion, ci, și sub alte raporturi, cu toate „personajele“ poemului. Tudor Vianu numea aceasta o „lirică mascată“, fără să ne lămurească însă cum „sub masca unor personaje străine palpită inima poetului și aventura sa intimă“ ; căci dacă Hyperion este o mască neîndoielnică a lui Eminescu, în ce fel sînt măști ale sale Cătălin, Cătălina sau Demiurgul ?

Iată un lucru nu tocmai evident. S-a semnalat în treacăt uneori că, în cuvintele Cătălinei, de exemplu, se exprimă direct-liric poetul însuși :

Dar un luceafăr, răsărit
Din liniștea uitării
Dă orizon nemărginit
Singurătății mării ;

Și tainic genele le plec,
Căci mi le împle plînsul,
Cînd ale apei valuri trec
Călătorind spre dînsul.

Și așa mai departe. Dacă examinăm acum, mai îndeaproape, vorbirea presupuselor personaje ale poveștii, descoperim că ea este *vorbirea poetului* însuși, în diferite registre lirice. Ceea ce a părut doar o coincidență izolată, este, în fond, secretul cel mai tulburător al *Luceafărului*, sinteză de moduri poetice eminesciene. În orice clipă,

Scanned with OKEN Scanner

„personajului“ care vorbește i se poate substitui poetul, căci Cătălin, Cătălina, nu în mai mică măsură decît Demiurgul, sînt *voci* ale poetului. Pătrunzînd în adîncul intim și misterios al poemului, nu ne aflăm față-n față cu niște personaje concrete, independente, care joacă o poveste de dragoste, nici cu niște simboluri abstracte (filosofice ori teologice), dar cu aceste voci extraordinare, al căror timbru ne este cunoscut, căci l-am auzit de atîtea ori, în poezia erotică sau filosofică a lui Eminescu. Sînt convocate la un loc, spre a întreba și răspunde, o parte din vocile lirice esențiale ale poetului.

Prima invocație a lui Cătălin ne îndrumă către erotica de tinerețe a lui Eminescu, către „jocurile dragostei“ din atîtea poezii, desfășurate după un ceremonial, în același timp popular și curtean, naiv și rafinat, intim și ceremonios :

Dacă nu știi, ți-aș arăta
Din bob în bob amorul,
Ci numai nu te mînia,
Ci stai cu binișorul.

Cum vînătoru-ntinde-n crîng
La păsărele lațul,
Cînd ți-oi întinde brațul stîng
Să mă cuprinzi cu brațul ;

Și ochii tăi nemișcători
Sub ochii mei rămîie... *etc.*

Invocația a doua a lui Cătălin are stilul „romanțelor“, stilul din *O, rămîi...* sau din *Lasă-ți lumea*, și tot acel amestec inexplicabil de patimă și de răceală abstractă, de brutalitate virilă și de farmec dulce :

O, lasă-mi capul meu pe sîn,
Iubito, să se culce
Sub raza ochiului senin
Și negrăit de dulce ;

Scanned with OKEN Scanner

Cu farmecul luminii reci
Gîndirile străbate-mi,
Revarsă liniște de veci
Pe noaptea mea de patemi.

Și de asupra mea rămîi
Durerea mea de-o curmă,
Căci ești iubirea mea dintîi
Și visul meu din urmă.

Vorbește aici Cătălin, pajul isteț și șăgalnic, sau mai degrabă Hyperion însuși, cînd se adresează aceleiași Cătălina ?

O, vin' odorul meu nespus,
Și lumea ta o lasă ; (...)

O, vin în părul tău bălai
S-anin cununi de stele.

Semnificativă confuzie ! Nu este, apoi, limbajul lui Hyperion cînd cere Demiurgului „o oară de iubire", în schimbul nemuririi, același limbaj pătimaș și solemn hieratic ? Răspunzîndu-i, Demiurgul vorbește în stilul poeziilor gnomice și satirice, al *Glossei,* de exemplu :

Tu vreai un om să te socoți,
Cu ei să te asameni ?
Dar piară oamenii cu toți
S-or naște iarăși oameni.

Ei au doar stele cu noroc
Și prigoniri de soarte,
Noi nu avem nici timp, nici loc,
Și nu cunoaștem moarte.

Hyperion însuși adoptă acest limbaj sentențios și abstract în final : după ce vorbise ca un îndrăgostit romantic, ca un Cătălin, vorbește, acum, ca un geniu, după ce fusese poetul lui *O, rămîi...,* este, acum, poetul lui

Scanned with OKEN Scanner

Adio și *Ce e amorul ?*. Cătălina, la rîndul ei, este și frumoasa, inocenta ispititoare din *Floare albastră :*

Dar dacă vrei cu crezămînt
Să te iubesc pe tine,
Tu te coboară pe pămînt,
Fii muritor ca mine.

și cocheta, mincinoasa Dalila :

Ea-l asculta pe copilaș
Uimită și distrasă,
Și rușinos și drăgălaș,
Mai nu vrea, mai se lasă,

Și-i zise-ncet : — Încă de mic
Te cunoșteam pe tine,
Și guraliv și de nimic,
Te-ai potrivi cu mine...

Voci galante sau sentențioase, voci ale somnului sau ale iubirii vizionare sau visătoare, solemne sau șăgalnice...

Spun oare toate aceste voci ceva despre poet ? Netăgăduit, ca orice poezie lirică ; dar nu într-o formă alegorică. Nici distribuția rolurilor nu e clară și definitivă, nici înțelesul ultim. A identifica pe poet exclusiv cu Hyperion este greșit și din punct de vedere al limbajului liric. Poetul este, ce-i drept, Hyperion, întrupînd ideea de necesitate și tînjind de o oboseală a inexorabilului. Dar este și Cătălina, muritoarea care aspiră la eternitate și care, ziua, urmează chemarea lui Cătălin iar, noaptea, pe aceea a Luceafărului. În fond, și unul și altul sînt obiectivarea a două suflete latente ale poetului care, ca orice creator, se simte om și zeu după expresia lui Goethe, muritor și nemuritor. În același timp, Demiurgul simbolizează tot pe poet, în ipostaza lui cea mai înaltă, cînd poate rosti sentințele din *Glossă ;* este vocea cea mai impersonală și universală pe care și-o știe poetul. În fine, el se reprezintă și în Cătălin, sub chipul lui viril și lumesc : de-ar fi primit dezlegare, Hyperion ar fi devenit

Scanned with OKEN Scanner

Cătălin, însoțindu-se cu Cătălina. Acesta poate fi înțelesul gestului pe care-l face Demiurgul de a-l întoarce pe Hyperion către pămînt : îi arată, ca într-o oglindă, chipul lui cel mai pămîntesc din toate. Resemnarea finală coincide cu pătrunderea de către Hyperion a sensului condiției sale, după metomorfoze în care spiritul s-a proiectat rînd pe rînd.

Aici este altceva decît o alegorie : este un poem metafizic izvorît din tensiunea sufletului lui Eminescu spre ipostaza sa esențială. Metamorfozele continui indică o dramă. Sfîșiat la început, sufletul liric își redobîndește unitatea la sfîrșit. Dialogul vocilor exprimă aventura metafizică : aspirația și renunțarea, suferința și extazul, încrederea și dezamăgirea, ușurința și pasiunea, resemnarea și sarcasmul.

Și este mai mult decît o poezie despre condiția poetului : *Luceafărul* are în vedere, deopotrivă, condiția omului. Sîntem cu toții tereștri și divini, muritori și nemuritori, ne transcendem condiția și rămînem prizonierii ei. *Luceafărul* este poemul dualității esențiale a omului supus unui destin și unei naturi care-i sînt date și tinzînd să le depășească, sclav și stăpîn în același timp, împins de forțe mereu contradictorii ; a pierdut paradisul fiindcă s-a comportat uman, are nostalgia paradisului fiindcă a păstrat amintirea originii sale divine.

Această poezie a dualității implică și o dualitate a poeziei, care se traduce printr-un fel de *ceremonial al numărului doi*. Intuiția extraordinară a lui Eminescu a dictat *Luceafărului* un ritm, o structură lăuntrică, bazate pe repetiție. Aparițiile, invocațiile, elementele, semnificațiile sînt, mereu, în număr de două. Echilibrul poetic provine din această stranie simetrie. Cătălina ascultă de două impulsuri, Hyperion stă între nemurire și dragoste ca între două forțe cosmice la fel de adînci. El urmărește pe fată în două feluri : vrăjind-o cu razele sale, de la distanță, sau arătîndu-i-se în vis. Se întrupează de două ori, o dată ca un înger, a doua oară ca un demon, și de fiecare dată din cîte două elemente cosmice, cerul și marea, lumina și întunericul ; o dată se aruncă în mare, care începe a se roti ca și cum l-ar sorbi, dîndu-i un corp

Scanned with OKEN Scanner

fenomenal, a doua oară se lasă absorbit de cer, tot spre a deveni fenomenal (rotirea sugerează putința reversibilității, căci întrupările sînt provizorii). Rostește două chemări, ca și cum ar încerca sufletul Cătălinei prin două feluri de magie erotică. Tot două chemări, cea dintîi glumeață, cea de a doua patetică, rostește Cătălin.

[*Contemporanul*, 16. I. 1970. Reprodus din : *Teme*, I, Editura Cartea Românească, 1971, p. 137—144.]

MIHAI ZAMFIR

[PROZA POETICĂ EMINESCIANĂ]

Proza lui Eminescu a fost, pînă astăzi, obiect de anecdotică și de demonstrație erudită ; principalele date interpretative se găsesc deja în studiul lui Tudor Vianu, căruia G. Călinescu i-a adăugat o serie de completări fundamentale. Lipsește încă o inventariere precisă a izvoarelor eminesciene, și constatăm cu stupoare — ca de atîtea ori în cazul studiilor asupra prozei poetice — același halo de incertitudine bibliografică. Sîntem siliți să ne punem cu acuitate problema originii reale a prozei de care ne ocupăm dintr-o imperioasă cerință metodologică : *care anume* din paginile lui Eminescu reprezintă proză poetică, cum putem izola fragmentele respective din plasma încă neformată a acestei opere, rămase în încercări incomplete ? Am preluat, finalmente, *mutatis mutandis*, metoda utilizată de Vladimir Streinu în studiul intitulat *„Floare albastră“ și problema lirismului eminescian* [1]. Cunoscutul cercetător stabilește indubitabil data „debutului autentic“ eminescian, tranșînd, cu argumentație exclusiv estetică, disputa cantitativă asupra momentului de la care putem vorbi despre Eminescu ca

[1] *Viața românească*, nr. 5—6, 1964. (V. în cuprinsul acestui volum, G.C.).

Scanned with OKEN Scanner

despre un poet format. Anul 1873 și poezia *Floare albastră* apăreau drept turnant decisiv. Căutăm să aplicăm prozei eminesciene inducția salutară ce a dus la emiterea acestui adevăr.

Vom pleca de la premisa că opera eminesciană se constituie concentric: „sîmburele de ghindă" din care iese pădurea de stejar nu înseamnă simplă figură de stil sub pana poetului, ci metaforă revelatorie. Un nucleu de imense virtualități, rupt din cea mai intimă zonă a individualității poetice creatoare, s-a dezvoltat arborescent, s-a ramificat la nesfîrșit în variate forme. Realizările concrete al acestei proze, neajunse la dezvoltare plenară, izvorăsc dintr-un sîmbure primordial specific. Care este acel fragment miraculos ce cuprinde *in nuce* întreaga proză eminesciană, care este, cu alte cuvinte, bucata de proză ce joacă rolul poeziei *Floare albastră?* Pentru a proceda fără prejudecăți și pentru a nu lăsa loc ideilor preconcepute, prezentăm lista prozelor eminesciene în relativa ordine cronologică ce s-a putut stabili:

1. *Geniu pustiu* — 1868—1869
2. *Umbra mea* — 1869—1870
3. *Sărmanul Dionis* — 1870 (aproximativ)
4. *Făt-Frumos din lacrimă* — 1870
5. *Iconostas și fragmentarium* — 1872 (aprox.)
6. *Fragment* — 1872 (aprox.)
7. [*Avatarii faraonului Tlà*] — 1872—1874
8. *Întîia sărutare* — 1873—1874
9. *Moș Iosif* — 1873—1874
10. *Aur, mărire și amor* — 1874
11. *Archaeus* — 1875
12. *La curtea cuconului Vasile Creangă* — 1875—1876
13. *La aniversară* — 1876
14. *Cezara* — 1876
15. *Visul unei nopți de iarnă* — 1878 (aprox.)
16. *Ioan Vestimie* — 1878—1879

Simpla parcurgere a listei ne spune din capul locului un lucru: Eminescu încearcă, la începutul carierei, să scrie un roman după regulile clasice ale speciei. (*Naturi*

Scanned with OKEN Scanner

catilinare, în intenție, *Geniu pustiu*, în varianta rămasă). Nu-i trebuie mult timp pentru a înțelege că vocația sa primordială nu era proza „faptică“ și nici romanul tradițional : contactul, la Viena, cu marea proză romantică germană îi fortifică, fără îndoială, senzația că trebuia să se lanseze în domeniul prozei filozofice pentru a reuși. Visarea somnoroasă și adîncul halucinant al transei eforaseră unele pagini din romanul citat, punîndu-și pecetea pe cele mai reușite : le va păstra în viitoarea nuvelă *Sărmanul Dionis*. Dar va renunța cu hotărîre la însăilarea epică tradițională, la logica jenantă de proză „obiectivă“, atît de la modă în țara noastră și în Franța. [...]

Sărmanul Dionis și [*Avatarii faraonului Tlà*] relevă o unică și comună inspirație, dominată de dorința smulgerii, prin magia cuvîntului, de sub imperiul timpului. Deși una dintre ele a fost pregătită special în vederea publicării, iar cealaltă a rămas printre hîrtiile poetului, ele constituie un tot închegat, clădit artistic pe o idee filozofică comună și au afinități stilistice incontestabile. Pledoaria pentru uranic și neptunic este făcută fără nici o restricție, iar substanța intimă a compuneriluor epice descinde direct din proza ideii. Gîndite împreună, în aproximativ aceeași epocă, *Sărmanul Dionis* și [*Avatarii faraonului Tlà*] ocupă locul *Florii albastre* din creația poetică a aceluiași autor. Întreprinzînd pe aceste baze analiza, nu introducem numai un principiu restrictiv, ci creăm implicit o clară premisă de recuperare ; întregul „domeniu autohton“ al prozei cade, în acest fel, în afara analizei. [...]

Din capul locului, putem face afirmația, ulterior demonstrată, că Eminescu renunță la o tradiție neolatină deja înfiripată, pentru a-și căuta aiurea surse de inspirație. Mai precis — poetul se simte consonant cu spiritul intim al prozei romantice germane, care avea, la 1870, un profil net. Faptul a fost unanim observat, dar deducerea ultimelor consecințe de ordin stilistic rămîne încă de făcut.

Proza romantică germană realizează o narațiune invadată de lirism și filozofare. Îngemănarea conceptualului

Scanned with OKEN Scanner

cu poezia, accentul pus pe partea digresivă în defavoarea intrigii tradiționale erau, la 1800, inovații cu iz destructiv și reprezentau un prim pas în dizolvarea — de atunci continuă — a narațiunii-tip. Cel puțin două din aceste trăsături — semnificația filozofică și lirismul — sînt hotărît exterioare narațiunii tradiționale, care mula, de exemplu, romanul pe o întîmplare sau pe biografia unui om. Publicul contemporan lui Eminescu a sesizat această remarcabilă inovație, dar prin rezultatul ei cel mai inofensiv și, în fond, cel mai puțin semnificativ : prin apariția fantasticului în proză. Spiritul de glumă și destindere nu lipsește în inovațiile cele pline de consecințe : prozatorii germani răstoarnă brutal ordinea logică și introduc fantasticul (citește : ignorarea deliberată a logicii unanim admise) în șirul drept al faptelor prozaice. Modernismul de la 1800 se definea prin apelul la irațional și prin contestarea lui Goethe ; dulcele Novalis răsturna aproape neobservat o tradiție și deschidea veacul care ar trebui să îi poarte numele.

Noul tip de proză romanescă nu a apărut brusc, ci s-a insinuat lent, pentru a deveni o evidență la capătul primelor două decenii ale secolului trecut : romanul lui Schlegel *Lucinde,* primul document al „noii proze", curînd devenite „nou roman", datează din 1799, iar capodopera anti-goetheană intitulată *Heinrich von Ofterdingen* apare în 1802. De acum, mișcarea de disoluție aflată în opoziție față de literatura oficială merge crescînd, iar a doua generație de prozatori prelucrează și răspîndește inovația. După Novalis și Jean-Paul Richter (*Titan* — 1803), proza germană va trăi în această lume a ei de splendori întunecate, rafinînd fără încetare formulua stilistică descoperită. Narațiunea tradițională devine un simplu pretext pentru sugerarea filozofiei și pentru perceperea poetică a lumii.De la Novalis la Hoffmann și La Motte-Fouqué, proza germană devine lirică, filozofică, fantastică, spiritualistă — cu notabile diferențe între scriitori, dar posedînd un stră-fond comun. Pentru noi, este limpede că Eminescu a trăit intim în vecinătatea acestei atmosfere, pe care a asimilat-o creator : dar de la care autor revendicăm o influență precisă ? În lumina celor spuse pînă

Scanned with OKEN Scanner

acum, răspundem că de la nici unul anume. Contagiunea romantică a fost globală. Dacă, totuși, vrem să fim cît mai precișI și să căutăm lui Eminescu nu atît o sursă, cît un strămoș spiritual sigur, atunci sîntem nevoiți să coborîm la rădăcinile romantismului german, la modelul incontestabil al întregii proze romantice, la *Novalis*. Pentru a determina prin diferențiere sunetul specific lirei eminesciene, facem apel la arhetipul întregii proze germane moderne, la *Novalis*. Pe frontispiciul operei în proză a lui Eminescu trebuie scris numele lui Friedrich von Hardenberg. Eminescu nu imită pe nimeni, ci respiră romantica germană cu ființa unui mare creator : de aceea, nu-l vom compara cu nimeni, născuind la iluzii genetice. Îl comparăm cu Novalis nu ca sursă, ci ca chintesență a spiritului romantic lunar, ca personalitatea față de care spiritul eminescian se simte cel mai familiar. În cele ce urmează, Novalis va îmbrăca mereu atît aspectul scriitorului individual, autor de opere date, cît și pe cel al unui simbol de epocă, al unei maniere de a scrie. Veacul al XIX-lea german în proză este „novalisian", după cum inovației eminesciene în proza românească nu-i putem găsi un epitet mai convenabil.

Din punct de vedere stilistic, autorul *Sărmanului Dionis* transpune în literatura noastră tiparul frazei germane, a cărei primă și maximă strălucire a oferit-o tocmai Novalis. Vorbeam de *sîmburele* prozei eminesciene, de acea esență ultimă din care derivă totul ; arătam că el se materializează în cele două nuvele cunoscute *Sărmanul Dionis, [Avatarii faraonului Tlà]*. Aici se găsește, de fapt, inovația frazeologică eminesciană, de o frapantă noutate. Aici a luat naștere acea frază atît de neobișnuită pentru limba română, cu o subtilă pletoră de calificări, inexistente pînă atunci. În nuvelele amintite aflăm *fraza-mamă* a acestei proze, indiferent de aspectele pe care ea le va îmbrăca ulterior.

Este, de altfel, surprinzător cît de puțin a fost pusă în legătură cu Eminescu *opera propriu-zisă* a lui Novalis : de cele mai multe ori, a fost evocat simbolul „Florii albastre" (amintit pentru prima oară de Tudor Vianu în *Poezia lui Eminescu*, 1930), ce revine sporadic în proză

Scanned with OKEN Scanner

(episodul lunar din *Sărmanul Dionis*). Eugen Simion, într-o substanțială contribuție la analiza prozei eminesciene [2], amintește romanul lui Novalis pentru a explicita sensul visului la Eminescu, dar concede viziunii critice tradiționale atunci cînd scrie că : „Heinrich von Ofterdingen, eroul lui Novalis, socotește visul un mesaj divin, o șoaptă misterioasă... Eroul eminescian asociază fantasticului aspirația nobilă pentru eliberarea individului și a poporului. Chiar aventura onirică nu pornește, la personajele eminesciene, din vreo atracție specială pentru lumea tenebrelor, dintr-un impuls irațional." Vom căuta să dovedim contrariul ; oricum, timidele paralele Novalis-Eminescu schițate pînă acum s-au limitat la romanul autorului german, fără a antrena și alte sectoare ale operei acestuia. [3]

Fondul ultim al prozei eminesciene este căutarea somnolentă a „tărîmului de dincolo" și traduce *ad litteram* aspirația operei novalisiene în ansamblu. Mișcarea fundamentală de interiorizare și descindere în mit, care stă la baza creației lui Eminescu din acest domeniu, provine dintr-un mimetism novalisian greu de contestat. Eroul principalelor proze ale scriitorului român pleacă de la realitatea palpabilă, pentru a căuta, dincolo de ea, absolutul ideatic și revelația spirituală. (*Sărmanul Dionis* începe cu descrierea unui banal colț de oraș, unde adie deja aripa nevăzutului ; partea a doua relevă „celălalt tărîm" — numire globală sub care acoperim visătoria, dorința de a depăși cunoașterea rațională, tot ceea ce în mistica dintotdeauna a fost cuprins sub numele de Mister.) Această dialectică a înălțării din real în imaginar, din contingent în abstract sau, după limbajul ce le era amîndurora comun, din zodia *fenomenului* în cea a *numenului*, nu poate fi întîlnită la nici un scriitor german cu atîta cristalină transparență ca la Novalis.

[2] Prefață la Eminescu, *Proza literară*, Buc., E.P.L., 1964, p. VIII—IX.

[3] De exemplu, M. Markel, *Simbolul florii albastre la Novalis și Eminescu*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai*, X (1965), fasc. 2, p. 355.

Scanned with OKEN Scanner

S-au găsit atîtea „izvoare“ *Sărmanului Dionis*, dar ajungînd toate la amănunte de tablou și neexplicînd nici unul *schema* povestirii, încît încercarea de a stabili adevărul este îngreunată de noianul aprecierilor întîmplătoare. Ni se pare însă ciudată orbirea cu care s-a ocolit singura sursă *reală*: schema nuvelei eminesciene se găsește — întreagă — în Novalis, mai precis, în partea a doua a romanului neterminat *Die Lehringe zu Saïs*, din 1797. Intitulată *Die Natur*, aceasta cuprinde și povestirea *Das Märchen von Hyacinth und Rosenblüt*: aici tînărul Hyacinth, îndrăgostit de inocenta Rosenblüt — simbol al amorului terestru și infantil în același timp —, este supus influenței unui bătrîn misterios (prototip al învățatului Ruben, la Eminescu). Detalii de decor au trecut în nuvela eminesciană (vecinătatea caselor celor doi îndrăgostiți, adorarea în tăcere a fetei de către Hyacinth). Acesta, la îndemnul bătrînului, este cuprins de dorința aflării adevărului absolut. Rosenblüt va fi uitată de tînărul ei logodnic, cît timp acesta urmărește himera stearpă a adevărului ultim. Finalul povestirii semnifică, prin întoarcerea lui Hyacinth acasă și prin căsătoria cu Rosenblüt, victoria finală a fericirii terestre, corespondentă perfect finalului nuvelei eminesciene și aurei de domestic liniștit ce încheie *Sărmanul Dionis*.

Dacă trecem la cealaltă jumătate a *sîmburelui* operei eminesciene în proză — [*Avatarii faraonului Tlà*] —, întîlnim și aici multitudinea dezarmantă a surselor stabilite pe bază de sugestii colaterale. Numele lui Gautier a fost pronunțat atît de des și cu așa de mare convingere, încît — deși pătrunși de dreptatea noastră — sîntem aproape jenați arătînd că *spiritul* operei eminesciene este diametral opus celui al parnasianului francez și că cercetarea adevărurilor ultime pe care o întreprinde Tlà (în fragmentul cel mai reușit al nuvelei) nu poate fi nici pe departe comparabilă cu excursiile de arheolog în vacanță ale lui Gautier. Desigur, motivul pătrunderii într-o criptă funerară există în *Le Roman de la Momie*, călătoria cu barca pe Nil, în *Une nuit de Cléopatre* etc., dar episoadele respective există în contexte totalmente diferite, iar

Scanned with OKEN Scanner

cu metoda decupării fragmentelor se poate dovedi orice. Pentru noi, însă, răsună cu mult mai mare putere, atunci cînd încercăm să definim viziunea pe care este clădită nuvela, următoarele fragmente disparate din carnetele lui Novalis, ce reprezintă schița părții a doua, niciodată scrise, a romanului *Heinrich von Ofterdingen* :

„Idealism poetic. Oameni, animale, plante, pietre și astre, flăcări, tonuri, culori — toate acestea trebuie combinate și amestecate, ca o familie." [4]

Cît despre partea a doua a romanului *Die Lehringe zu Saïs*, schița aruncată pe hîrtie de autor este o definire eliptică a nuvelei eminesciene însăși :

„Transformarea templui lui Saïs. Apariția lui Saïs. Moartea maestrului. Vis în templu. Atelierul lui Archaeus. Sosirea la zeii greci. Inițierea în mistere. Statuia lui Memnon. Călătoria la piramide.Copilul și părintele lui. Messia naturii. Noul Testament și Noua Natură. Noul Ierusalim. Cosmogonia celor vechi. Divinități indice."

Fondul comun de aspirații ale tînărului Heinrich din romanul lui Novalis și al eroului eminescian nu mai trebuie tradus în fraze explicative : partea crucială a romanului *Heinrich von Ofterdingen* trebuia să cuprindă explorarea „ținutului umbrelor" și încercarea de a găsi reversul realului descris în prima parte. Or, Eminescu sondează tocmai zona de dincolo de aparență, întreprinde descifrarea sensurilor ascunse. Fără să mai menționăm că disparatele cuvinte ale lui Novalis traduc aspirații de cultură comune : *universalia*, desemnate prin termenul *Archaeus*, descoperirea Helladei ca zonă de cultură (acțiune revendicată și de Eminescu cu diverse ocazii, mai ales în poezie), Egiptul — simbol al înțelepciunii teozofice, panteismul naiv, fascinația Nirvanei.

Tot ceea ce a întovărășit aspirațiile intelectuale ale tînărului Eminescu își găsește un reflex mai mult sau

[4] *Novalis'ausgewählte Werke*, zweiter Band, Leipzig, Max Heffe's Verlag, s.a., p. 156.

Scanned with OKEN Scanner

mai puțin direct în proză : în timp ce poezia, destinată publicării, își purifică treptat substanța prin succesive distilări, proza (destinată să devină „domeniu interzis" privirii contemporanilor) înregistrează cu fidelitate spiritualitatea proprie poetului. Eliberată de cenzură exterioară, ea parcurge cu febrilitate cele mai ascunse detururi ale traiectoriei interne : știm ce importanță avea pentru poet actul redactării, care făcea să prindă corp definitiv o idee difuză în zeci de variante. Prozei îi lipsește tocmai această redactare, care extrage a cincea esență din faptul brut. Amalgamul ei, cîteodată inform, păstrează cu fidelitate ceea ce redactarea ulterioară, fără îndoială, ar fi eliminat.

DOMINANTE STILISTICE

a. Lumina și umbra

La o privire cronologică asupra prozei, se poate constata trecerea lui Eminescu de la abstracția novalisiană către cuprinderea realului : am căutat esența ultimă a operei de care ne ocupăm și am crezut a o găsi în spiritualismul și filozofarea directă a perioadei vieneze. Aici au luat naștere acele bucăți amorfe, țîșnite dintr-o fantezie neînfrînată și care mărturisesc o acută efervescență intelectuală. De cele două creații fundamentale amintite, făcute să evoce dorința de a evada din timp, se leagă prin mii de fire tot ceea ce Eminescu creează în anii următori : pagini medievale terifiante, explozii sentimentale și senzuale *(Cezara* și *Moartea Cezarei* — care apare deja ca personaj cu prilejul episodului francez din *[Avatarii...])*. În jurul atmosferei închegate prin cele două lucrări gravitează toate exercițiile și încercările.

Latura anecdotică a prozei eminesciene nu a dispărut niciodată cu desăvîrșire : prezentă în prima tinerețe prin proiectul de roman nerealizat în întregime, ea s-a materializat în patriarhale evocări moldovenești, pe care ezi-

Scanned with OKEN Scanner

tăm să le considerăm creații nuvelistice autonome, deoarece sînt mai mult pastișări parodice. Este evident că Eminescu a intenționat să dea probe de scriitură „în manieră pașoptistă" ; aceste pagini, care ies din cîmpul preocupărilor noastre prin simpla apartenență la „proza faptică", sînt însă mult mai subtile decît s-ar crede la prima vedere : epoca pașoptistă reconstituită eminescian este plină de o melancolie substanțială, care lipsește desăvîrșit oricărei scrieri de Alecsandri, Kogălniceanu sau Negruzzi. Maniera prozei „de gen" este pastișată, dar imaginile sînt cernute fin prin sita timpului trecut. În proza pașoptistă, atmosfera era involuntară — ea este la Eminescu creată expres.

Detașarea treptată de fantastic și apropierea de real, sau, pentru a vorbi în termeni simbolici, devierea hoffmanniană a inspirației novalisiene poate fi surprinsă în forme închegate numai în două bucăți tardive, *Visul unei nopți de iarnă* și *Ioan Vestimie*. Ca și la Hoffmann, există aici o veritabilă trucare a realului, care oferă doar aparatul material exterior. Verva apare disciplinată de cadrul unei nuvele obișnuite și prezentate sub aparențe logice ; ca și mai tîrziu în nuvela declarat fantastică, talentul autorului se consumă în menținerea permanentă a echivocului, în alegerea savantă a cuvintelor frazei, destinate să aibă permanent două înțelesuri. Bucățile citate, aparținînd perioadei bucureștene, sînt singurele compuneri veritabil hoffmanniene, în care fantasticul pătrunde realul într-o simbioză perfectă. Presupunerea că, supusă unei mai îndelungi exercitări, formula aceasta de proză s-ar fi perfecționat și ar fi dus la crearea unui tip constituit de nuvelă fantastică românească nu ni se pare exagerată. Uitate în manuscrise și cunoscute tîrziu, cele două încercări nuvelistice rămîn fără urmări.

Pentru a ilustra noutatea prozei poetice eminesciene, vom alege cîteva fragmente descriptive din prozele scrise în perioada crucială a studiilor la Viena și Berlin. Din motivele expuse mai sus, nu ne-am oprit nici la bucăți precedente acestei epoci (deoarece fragmente din *Geniu pustiu* revin ulterior sub diverse forme), și nici la partea anecdotică a operei în proză (de tipul *La curtea cuconului*

Scanned with OKEN Scanner

Vasile Creangă), sau la cea pur conceptuală *(Archaeus, Moș Iosif).*

Observăm că dominanta tuturor pasajelor descriptive este *jocul de umbră și lumină :* efortul eminescian rămîne orientat constant către sugerarea *irealității* peisajului, către îndepărtarea prin orice mijloc de culorile naturale ale zilei. Feeria eminesciană găsește în proză un larg domeniu de afirmare. Însăși frecvența impresionantă a peisajelor paradisiace, clădite pe principiul jocului inedit de umbre și lumini, indică direcția principală a inspirației poetului. Transcriem un fragment din *Sărmanul Dionis :*

„În fața locuinței lui Dionis se ridica o casă albă și frumoasă. Dintr-o fereastră deschisă din catul de sus, el auzi prin aerul nopții tremurînd notele dulci ale unui clavir și un tînăr și tremurător glas de copilă adiind o rugăciune ușoară, pare că parfumată, fantastică. El își închise ochii ca să viseze în libertate. I se păru atunci că e într-un pustiu uscat, lung, nisipos ca seceta, deasupra căruia licărea o lună fantastică și palidă ca fața unei virgine murinde. E meazănoapte. Pustiul tace, aerul e mort și numai suflarea lui e vie, numai ochiul lui e viu, pentru ca să vadă pe un nor de argint, în naltul cerului, un înger alb, îngenunchiat, cu mînile unite, care cînta o rugăciune divină, adîncă, tremurătoare : rugăciunea unei vergine. Întredeschise ochii și văzu, prin fereastra arcată și deschisă, în mijlocul unui salon strălucit, o junǎ fată muiată într-o haină albă, înfiorînd cu degetele ei subțiri, lungi și dulci clapele unui piano sonor și acompaniînd sunetele ușoare a unor note dumnezeiești cu glasul ei dulce și moale. Părea că geniul divinului brit, Shakespeare, respirase asupra pămîntului un nou înger lunatec, o nouă Ofelia. Închise iar ochii pînă ce, recăzut în pustiul cel lung, palatul alb se confundă cu norul de argint și juna fată cu îngerul în genunchi. Apoi, strîngînd ochii silit și tare, a înecat visul său în întunerec — n-a mai văzut nimic, ci auzea despărînd, ca o suvenire întunecată, rugăciunea unei vergine... Muzica încetase de mult, și el, cu totul în prada impresiunii sale, ținea încă ochii strîns închiși. Cînd se deșteptă din reveria sa, fereastra de sus a palatului era deschisă, în salon întuneric și sticlele ferestrei

Scanned with OKEN Scanner

străluceau ca argintul în alba lumină a lunei. Aerul era blînd și văratic, iar razele lunei, pătrunzînd în camera lui Dionis, izbeau fața sa palidă și împleteau sufletu-i plin de lacrimi c-o nespusă melancolie." [5]

O privire atentă surprinde construcția dualistă a pasajului, la nivelul fiecărei fraze. Tablourile nuvelelor lui Eminescu, atunci cînd nu părăsesc declarat lumea reală pentru a se refugia în spații extra-terestre,sînt clădite pe permanenta dualitate evocată de noi, creatoare de subtile efecte. Cuvintele și sintagmele revelatorii ale paragrafului pot fi dispuse astfel :

Întuneric	*Lumină*
(Casa lui Dionis)	(Maria)
locuința lui Dionis	*casă albă și frumoasă*
aerul nopții	*notele dulci ale unui clavir*
	glas de copilă
	rugăciune ușoară, pare că
	parfumată, fantastică.
pustiu uscat, lung, nisipos	
ca seceta	*lună fantastică și palidă*
E meazănoapte	
Pustiul tace, aerul e mort	*suflarea lui e vie, ochiul*
	lui e viu
	nor de argint
	înger alb îngenunchiat
	salon strălucit
	o jună fată muiată într-o
	haină albă
	sunetele ușoare a unor note
	dumnezeiești
	glasul ei dulce și moale
pustiul cel lung	*palatul alb*
	nourul de argint
	juna fată
	îngerul în genunchi

[5] Eminescu, *Proză literară*, Ed. Eug. Simion și Flora Șuteu, Buc., E.P.L., 1964, p. 36—37.

Scanned with OKEN Scanner

a înecat visul său în
întuneric
suvenire întunecată
în salon era întuneric

camera lui Dionis
fața sa palidă
sufletu-i plin de lacrimi
nespusă melancolie.

rugăciunea unei vergine

sticlele ferestrei străluceau
ca argintul în alba lumină
a lunei

Aerul era blînd și văratic
razele lunei

Fraza care încheie pasajul citat este revelatorie : „...i se păru că aude șoptirea celor moșnegi bătrîni, care, pe cînd era mic, îi povesteau în timp de iarnă, ținîndu-l pe genunchi, povești fantastice despre zîne îmbrăcate in aur și lumină, care duc limpedea lor viață în palate de cristal". Ea sintetizează dualitatea paragrafului, punînd alături *moșnegi bătrîni, timp de iarnă* (sintagme legate de zona întunecoasă) cu *povești fantastice, zîne îmbrăcate în aur și lumină, limpede viață* (sintagme legate de zona luminoasă).

Strict estetic vorbind, alternarea planului întunecat cu cel luminos reprezintă o sursă niciodată secată de efecte plastice. Proza eminesciană este însă ceva mai mult decît simplă caligrafie grațioasă : trebuie să căutăm, ca și la Novalis, un *arrière-plan* nemărturisit, o realitate superioară, căreia lumea fenomenală observată îi servește drept simbol. Pentru pasajele analizate, pare evident că *întunericul* reprezintă realitatea înconjurătoare, lumea materială, contingentul imediat, pe cînd *lumina* este simbolul revelației supranaturale, al misterului. În *Sărmanul Dionis*, eroul principal se găsește strîmtorat de penibila sa existență concretă, zugrăvită în culori întunecate chiar de la apariția personajului ; imaginația proiectează însă visul luminos, opus acestei realități. La tărîmul ideal se ajunge prin practici oculte : transa, cartea de astrologie, reveria. Generalizînd, putem afirma că zona întunecată a lexicului eminescian este reprezentarea lingvistică a lumii materiale, în timp ce lumina trebuie să evoce spiritualul. Această simbolică vizuală primară nu este, bine-

Scanned with OKEN Scanner

înțeles, o invenție a poetului : lumea lui Novalis și a romantismului german îi ofereau premisa sigură, dezvoltată de o fantezie originală. Permanența celor două planuri distincte poate fi dovedită prin zeci și zeci de aluzii fugare, scăpate din goana condeiului, dar revelatorii întocmai ca *les traîtres mots* dintr-o mărturisire psihanalitică. Oricine este frapat de faptul că puținele scene anecdotice din nuvela fantastică eminesciană se petrec de predilecție noaptea : debutul nuvelei *Sărmanul Dionis* sau al [*Avatarilor...*], întîlnirea lui Dan cu Ruben în Iașii fabuloși ai domniei lui Alexandru cel Bun, bucățile *Visul unei nopți de iarnă* și *Ioan Vestimie,* zeci de scene din *Geniu pustiu.* Pentru Eminescu, lumea concretă plutește în întunericul nopții, iar anumite stări tranzitorii, în care cele două lumi se află în mare apropiere, sînt evocate prin fraze semnificative : deschizînd cartea de astrologie, Dionis trece din lumea telurică a întunericului către zonele luminoase ale irealului („Dionis descifra textul obscur c-un interes deosebit, pînă ce căpățelul de lumină începu a agoniza fumegînd. Se stinse. El își apropie scaunul de fereastră pe care o deschise“). [6]

Prezența simultană, în conștiința poetică, a celor două zone, incompatibile în mod obișniut, se datorește Artei. Eminescu are talentul înnăscut de a crea fraze și imagini neașteptate, care sintetizează fulgurant realitatea cu iluzia în formulări lapidare. Pentru el, Moldova patriarhală apare simbolic fixată prin următoarea frază, extrem de elocventă și de modernă, în care Bachelard ar fi găsit un excelent argument în ilustrarea *spațiului intim :* „Era o noapte italică amestecată cu frigul iernei, amestecul unei lumi vărătece, pline de senin, cu intimele plăceri ale iernii, cu căldura focului potolită, cu dulceața visătoarei gîndiri. Afară era o vară rece — în care oamenii știu să-și facă o iarnă caldă.“ [7] Serbarea fantastică oferită de doctorul De Lys și luxul factice aprins în peștera clubului „Amicii întunericului“ este „o zi de primăvară îngropată în noaptea pămîntului.“ [8]

[6] Eminescu, *Proză literară,* ed. cit., p. 35—36.
[7] Eminescu, *op. cit.,* p. 276.
[8] *Ibidem,* p. 247.

Scanned with OKEN Scanner

Cîteva pagini după tabloul citat mai sus, asistăm la unul din turnurile de forță eminesciene; raiul închipuit de poet orbește prin luminozitate, dar ochiul distinge aceeași tehnică a nuanțelor, transformate în efecte de pură plastică. Tărîmul serafic se caracterizează în primul rînd printr-o lumină sporită neînchipuit („...el a pus doi sori și trei luni în albastra adîncime a cerului"). Irealul boreal al peisajului provine din unirea nopții cu ziua, în ceea ce fiecare dintre ele are mai strălucit, iar regizarea feeriei se face prin concentrare de surse luminoase inexistente împreună în natură.

În fragmentul analizat din *Sărmanul Dionis* există un verb care revine cu frecvență semnificativă pe unica pagină : *a părea ;* el rezolvă stilistic punctele nodale ale paragrafului. Plecînd de la viziunea propusă, ne apare cu toată evidența statutul tranzitoriu al acestui verb, punte între două lumi. El asociază de obicei elemente provenind din cele două ordini generale de lucruri : *glasul* pămîntean „pare" o *rugăciune fantastică și parfumată ;* camera lui „i se pare" că a devenit un *pustiu uscat ;* fata pe care o admiră „pare" întruchiparea Ofeliei (ordinea simplu-umană evocă aici o ordine ideal-literară) ; visarea ideală „pare" *povestea fantastică* a copilăriei, etapă din viața omului cînd, pentru Eminescu, are loc prima revelare a misterului. De fiecare dată, comparația realizată cu ajutorul verbului *a părea* în proza de care ne ocupăm depășește cu mult obișnuita „sensibilizare" specifică prozei contemporane.

Extraordinara intuiție a poetului extrage numeroase consecințe din viziunea sa : există pagini care atestă cu tărie sesizarea de către Eminescu a duratei infinite, specifice zonei selenare, în contrast cu perisabilitatea zonei telurice. Cîteodată, printr-un efort de voință și de concentrare, el ajunge să-și provoace conștient stări ieșite din timp, care rămîn în zona permanențelor luminoase. Cum am putea explica altfel prezența într-un fragment de schiță a acestei pagini „pre-proustiene" : „Copacii, a căror crenge încărcate se strecurau negre prin tufele de zăpadă, și vîntul trecea ascuțit prin crăpăturile ferestrei și mișca portița din grădină, care scîrțiia monoton și as-

Scanned with OKEN Scanner

cuțit în țițînele de fier. El era într-o dispoziție leneșă și călduroasă, pe care ar fi dat orice să o eternizeze. I se părea că-i singur și visurile treceau c-o limpezime rară înaintea ochilor minții sale, era un fel de lipsă de pasiune, un simțămînt nemișcat, pe care naturi extreme în afectele lor o doresc atît de mult. I-ar fi fost urît, dacă urîtul n-ar fi fost atît de dulce, un urît ca mirosul florilor de măr, cari cad scuturate de vînt, urîtul melancolic, ce naște în om, după ce a citit un idil sau o poezie liniștită, intuitivă, cu bucurii și nefericiri modeste ; în asemenea momente, omul tînăr simte intrînd în el liniștea bătrîneței și mai că-ți vine să te apuci de lucrul cel mai plăcut, de acela ce-ți recapitulă viața scurtă or lungă, cu durerile și bucuriile trecute, cari amîndouă sînt pentru inima omenească de o iernatecă voluptate.“ [9]

Exemplele citate pînă acum ne relevă și locul pe care îl ocupă *elementul de cultură* în opera poetului : proză filozofică ruptă din trupul prozei germane a lui Novalis, compunerea eminesciană presupune fondul de cultură și îl învestește cu virtuți artistice. Nu ne poate scăpa din vedere și faptul că acest element (filozofic, artistic, muzical) este intim asociat celei de a doua ordini a lucrurilor, lumii revelației. Dionis ajunge la zona misterioasă a luminii prin intermediul cărții scrise, tot astfel cum Heinrich von Ofterdingen este pentru prima oară pe deplin conștient de vocația sa citind, în peșteră, cartea scrisă în limba provensală. În acest caz, zona culturii duce spre zona misterului și toate aluziile livrești din proza eminesciană sînt numai un mijloc de atingere a absolutului. Frecvența „comparației livrești“ în proza lui Eminescu [10] este explicabilă doar dacă o privim prin prisma scopului final al utilizării procedeului.

O statistică a comparațiilor ar fi extrem de instructivă pentru ilustrarea predilecției vizuale a poetului

[9] Eminescu, *Proză literară*, ed. cit., p. 281—282.
[10] Gh. Bulgăr, *Expresia poetică în proza literară a lui* M. Eminescu, în *Limbă și literatură*, VI (1962), p. 183 sq.

Scanned with OKEN Scanner

— transformate aproape în obsesie — de a alterna umbra cu lumina : *ca uns cu cridă, ca tras cu cărbune negru pe linţoliu alb, argintos ca luna* etc., converg toate spre ilustrarea plastică a clipei în care luna desfăşoară lumina ireală asupra pămîntului. Moment tipic de intuire a celor două stări fundamentale ale existenţei, înălţarea victorioasă a lunii din întunericul nopţii ajunge să fie reţinută de Eminescu în legătură cu punctele cardinale ale oricărei naraţiuni în proză : *Sărmanul Dionis* (începutul, tabloul analizat, călătoria lui Dan la Ruben, exilarea selenară a îndrăgostiţilor, finalul), [*Avatarii faraonului Tlà*] (primul tablou : Memphis noaptea, îngroparea cerşetorului Baltazar, coborîrea marchizului de Bilbao în subterană), *Făt-Frumos din lacrimă* (venirea lui Făt-Frumos la castel, scena nocturnă a înălţării fetei în lună), *Aur, mărire şi amor*, *La aniversară* (întreaga scenă se petrece la lumina unei nopţi de iarnă), *Ioan Vestimie etc.* Plecată de la o intuiţie filozofică şi transformată în gest plastic — alternarea într-un singur tablou a luminii lunare cu umbra devine, treptat, *situaţie-tip* a operei lui Eminescu, covîrşind numeric şi substanţial celelalte situaţii posibile. În acest fel, remarcabila unitate de spirit a prozei eminesciene poate fi dovedită prin încă un argument : prezenţa aproape obligatorie a momentului ridicării lunii. În această clipă, sub impulsul Artei, se combină, într-un unic şi rar tablou, *întunericul* cotidianului material şi *lumina* misterului.

b. Alăturarea contrastivă

Proza de care ne ocupăm încetăţeneşte, în exprimarea literară românească, o tehnică descriptivă opusă ca spirit tehnicii franceze dominante pînă atunci la noi. Discuţia comportă infinite nuanţări, dar putem afirma — schematizînd datele problemei — că proza romantică germană a realizat pentru prima oară descrieri al căror interes constă tocmai în deplasarea imperceptibilă a atenţiei de la un obiect la altul. Ca mai tîrziu în proza poetică *fin-de-siècle*, romanticii germani receptează impre-

Scanned with OKEN Scanner

sionist și dezordonat realitatea. Dimensiunea inovației poate fi percepută numai dacă ne gîndim că „inovatorii" contemporani francezi (Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre) nu se îndepărtau, ca sistem, cu nici un pas de rigorismul clasic, al cărui schelet *deductiv* era păstrat. Punîndu-se de la început sub scutul transei și al visului, Novalis, de exemplu, nu se mai simte obligat în nici un fel să păstreze o ordine controlabilă a evocării. Impresia halucinantă a acestei proze provine atît din descoperirea magiei interne a cuvîntului, cît și din derutarea intenționată a cititorului, printr-un contact *à rebours* cu realitatea. Novalis, despre care Ricarda Huch spunea că „*er war Dichter nur insofern er Mensch war*" [11], trage ultimele consecințe stilistice din reforma latentă care metamorfoza proza poetică germană. Proiectînd principiul oniric în stil, Novalis creează un *Traumbild,* o imagine pururea schimbătoare, rezultată din „tehnica rapidelor și succesivelor schimbări de perspectivă, potrivit unei maniere care poate fi numită *a adițiunii*" [12].

La Eminescu, autor ce a asimilat lecția frazei romantice, consecința principală a acestui mod de percepere literară a realității se traduce în *schema metonimică* a peisajului : autorul întreprinde notațiile în pofida unei ordini palpabile, făcînd ca elementele descrierii să se succeadă pe criterii pur ocazionale. Cel fundamental rămîne ineditul apropierii, contrastul mai acuzat sau mai subtil pe care alăturarea îl produce. Lanțul de notații, pitoresc în sine, pare alcătuit la întîmplare din figuri disparate, ce ascultă numai de impulsul imaginației asociative. S-ar putea sintetiza specificul acestui tip de descriere în următoarele două cerințe :

— *Unificarea :* reducerea ca importanță a tuturor elementelor la un numitor comun, indiferent de însemnătatea lor reală, după o altă scară de valori.

— *Rearanjarea :* ea este făcută după o ordine secretă, produs exclusiv al fanteziei creatoare.

[11] Ricarda Huch, *Die Romantik,* I, Leipzig, Harssel Verlag. 1918, p. 62.

[12] Werner Schramm, *Die Gestaltung der Nacht in der Märchendichtung der Romantik,* München, 1962, p. 121.

Scanned with OKEN Scanner

Un tablou tipic eminescian arată astfel :

„Dar cum este inima ? De jur-împrejur stau stîncile uriești de granit ca niște păzitori negri, pe cînd valea insulei, adîncă și desigur sub oglinda mării, e acoperită de snopuri de flori de vițe sălbatice, de ierburi nalte și mirositoare, în care coasa n-a intrat niciodată. Și deasupra păturei afinate de lume vegetală se mișcă o lume întreagă de animale. Mii de albine cutremură florile lipindu-se de gura lor, bondarii îmbrăcați în catifea, fluturii albaștri împlu o regiune anumită de aer deasupra căreia vezi tremurînd lumina soarelui. Stîncele nalte fac ca orizontul meu să fie îngust. O bucată de cer am numai, dar ce bucată ! Un azur întunecos, limpede, transparent, și numai din cînd în cînd cîte un nourel alb, ca și cînd s-ar fi vărsat lapte pe cer. În mijlocul văii e un lac, în care curg patru izvoare cari ropotesc, se sfădesc, murmură, răstoarnă pietricele toată ziua și toată noaptea. E o muzică eternă în tăcerea văratică a văii și prin depărtare, prin iarbă verde, pe costișe de prund, le vezi mișcîndu-se și șerpuind cu argintul lor fluid, transparent și viu, aruncîndu-se în brațele bulboanelor, în care se-nvîrtesc nebune, apoi repezindu-se, mai departe, pînă ce, suspinînd de satisfacere, s-adîncesc în lac. În mijlocul acestui lac, care apare negru de oglindirea stufului, ierbăriei și răchitelor din jurul lui, este o nouă insulă mică cu o dumbravă de portocali.“ [13]

Se poate întreprinde și în legătură cu acest pasaj „exercițiul semantic“ al umbrei și al luminii, realizat mai sus ; s-ar dovedi, chiar, extrem de fecund, deoarece, pe fundalul paradisiac al peisajului, în lumina ireală a insulei edenice, jocul de umbre fine și de lumini este mai subtil și mai greu perceptibil decît în tabloul cu tonuri tranșante din *Sărmanul Dionis*. Nu acest aspect al paginii eminesciene ne interesează acum, ci articularea interioară a peisajului ; căutăm să vedem în ce manieră principiul enumerării metonimice se realizează cu acest prilej și găsim elementele descrierii ordonate de figura clasică a *tricolonului* :

[13] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 78—79.

Scanned with OKEN Scanner

I

— *Valea insulei... e acoperită* cu snopuri de flori

II III

de viţe sălbatice, de ierburi înalte şi mirositoare.

I

— Mii de albine *cutremură florile lipindu-se de gura*

II III

lor, bondarii îmbrăcaţi în catifea, fluturii albaştri *împlu o regiune.*

I II III

— *Un azur* întunecos, limpede şi transparent...

— *În mijlocul văii e un lac în care curg patru iz-*

I II III

voare cari ropotesc, se sfădesc, murmură...

I II

— E o *muzică eternă*... prin depărtare, prin iarbă

III

verde, pe costişe de prund.

I II III

...*argintul lor* fluid, transparent şi viu.

— *În mijlocul acestui lac, care apare negru de oglin-*

I II III

direa stufului, ierbăriei şi a răchitelor *din jurul lui.*

Tricolonul [14], aşa cum apare în exemplele extrase (care constituie, în fapt, osatura întregului pasaj), s-a născut din alăturarea intenţionată de elemente disparate într-o formulă unitară ; calificările triple, de exemplu, nu îşi urmează logic una alteia, ci reprezintă tot atîtea schimbări de perspectivă. Pentru poet, obiectul considerat înfăţişează aspecte felurite de fiecare dată cînd este privit ; uneori, epitetele în tripletă sînt pur şi simplu incompatibile *(întunecos, limpede, transparent)*, dar, în limitele viziunii la care ne refeream, perfect acceptabile. Cerul poeziei eminesciene este întunecos, dar şi transparent, la două priviri succesive, ce împing poezia dincolo de lumea fenomenală. *Irealitatea* peisajului descris apare, deci,

[14] Pentru *tricolon*, vezi îndeosebi László Gáldi, *Précis de stylistique française*, Budapest, 1967, cap. IV, şi *Observaţii asupra prozei ritmice a lui Mihail Eminescu*, *Limbă şi literatură*, VI, (1963), p. 259 sq.

Scanned with OKEN Scanner

intenționată : de aceea, mulțimea calificărilor semnifică numai adîncirea în Poezie — revers al aparențelor. Metonimia fundamentală a peisajului eminescian produce ansambluri inedite, unde fiecare detaliu este verosimil în parte, dar împreună creează feeria. Alăturarea insolită înseamnă aici ceva mai mult decît pitorescul romantic : este răsturnarea unei ordini naturale în favoarea celei poetice. Romanticii germani nu au inventat obiectele lumii, ci numai le-au organizat altfel, dîndu-le un alt înțeles. Eminescu profită de acest exemplu, făcînd să se nască miraculosul din detalii obișnuite.

Și, ca pretutindeni în proza eminesciană, notăm și aici novalisiana fascinație acvatică : pasajul referitor la lacul din mijlocul văii și la cele patru izvoare ocupă jumătate din întregul tablou, iar apariția motivului *apei* începe să cadențeze suspect fraza : *o muzică eternă în tăcerea văratică a văii* sună ca un verset-efigie, asamblarea savantă a aliterațiilor și combinarea cu epitete din epoca strălucită a poeziei *(muzică eternă, tăcerea văratică)* fixează atenția asupra pasajului în chestiune, făcîndu-ne să înțelegem că poetul atinge zona unei extreme sensibilități.

În toate tablourile înrudite cu acesta (raiul din *Sărmanul Dionis,* descrierile insulei din *Cezara),* momentul contactului cu apa este momentul crucial : tabloul pare astfel orientat, încît să conveargă finalmente către revelația acvatică. Apa, dominantă a lirismului eminescian, se poate inventaria tematic pe zeci de pagini, prin extragerea variatelor ipostaze poetice, de la izvor și pîrîu, pînă la imensitatea marină. Constanta ei apariție face să ne gîndim la o vibrație la unison cu spiritul operei lui Novalis. Tabloul reprodus mai sus, arhetip peisagist eminescian, conține în nucleu virtualitățile descriptive ale tuturor celorlalte. Fondul lor rămîne comun : atmosferă serafică, luminozitate ireală, vegetație suculentă, hrănită de o sursă acvatică. [...]

Privită astfel, proza eminesciană apare dificil calificabilă drept *metaforică,* așa cum o tradiție critică superficială a făcut-o ani de-a rîndul ; dacă acceptăm ideea că o proză filozofică de tradiție germană înseamnă un prim pas spre metaforizare, atunci caracterul metaforic

Scanned with OKEN Scanner

al fragmentelor eminesciene este mai mult virtual. În fond, ne aflăm încă în plină epocă romantică, iar naivitatea relatării narative nu poate fi pusă la îndoială : proza lui Eminescu, ca și proza lui Novalis sau La Motte-Fouqué, este o „poveste minunată" despre epoca mitică a umanității, o coborîre intenționată a miraculosului pe pămînt. Structura ei stilistică, departe de a consta într-o încifrare metaforică, reprezintă, prin feeria grațioasă, o țesătură metonimică. Această suprafață strălucitoare acoperă, ce-i drept, o lume de simboluri implicite, uneori cu ramificații adînci, care trimit la toate zonele operei, inclusiv la poezie. Pădurea de simboluri în care se mișcă imaginația romantică și, mai ales, înrudirea simbolului cu metafora au făcut posibilă acreditarea ideii despre caracterul „metaforic" al textelor noastre. În realitate, narațiunea este încă prinsă în jocul feeric al destrămării aparențelor. [...]

[Proza poetică românească în secolul XIX, Editura Minerva, București, 1971, p. 207—246.]

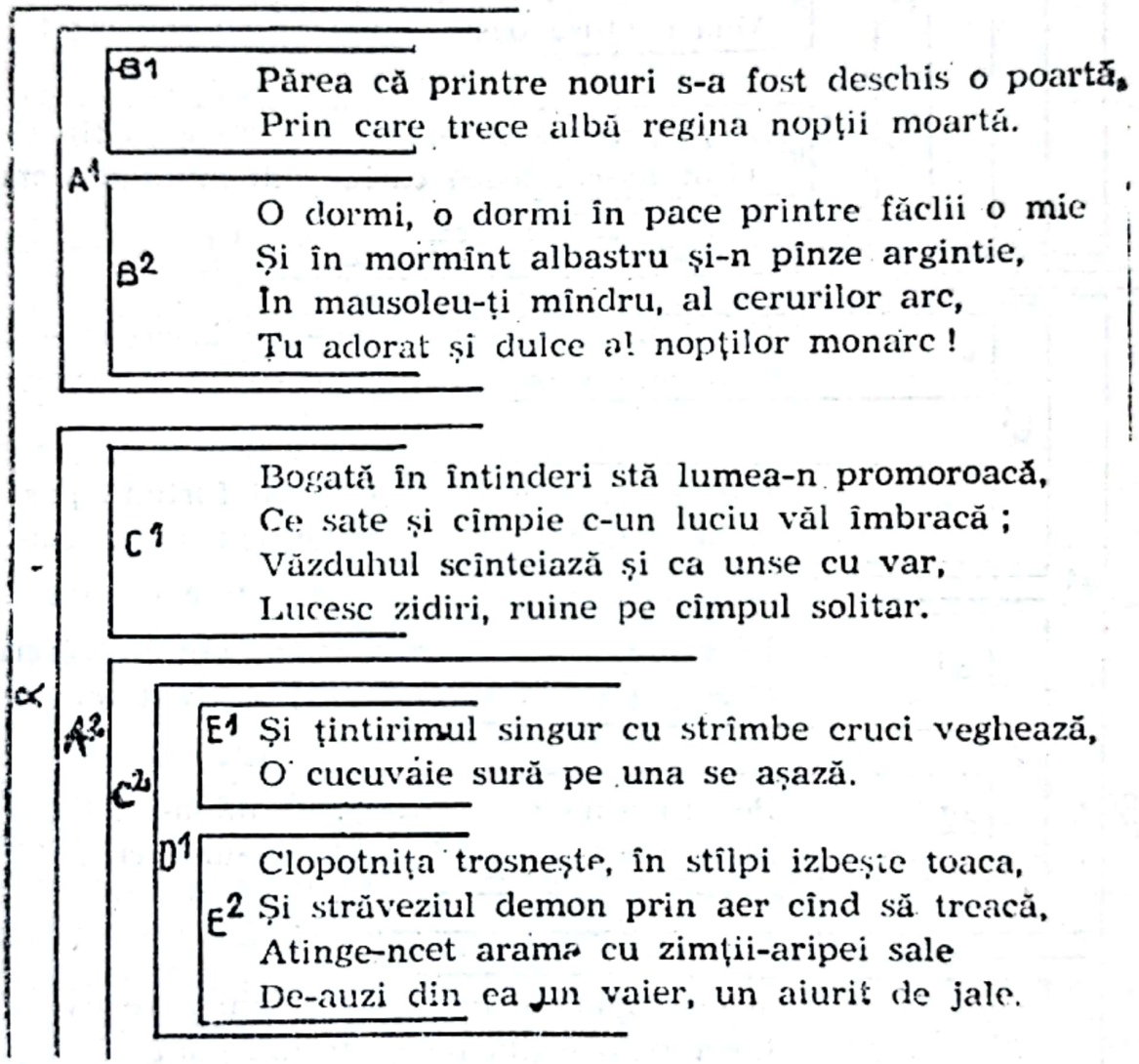
PAULA DIACONESCU

INTERIORIZAREA DESCRIERII ȘI PERSPECTIVA MODALĂ ȘI TEMPORALĂ ÎN *MELANCOLIE*

1. Începînd cu romantismul s-a vorbit mult de „paysage, état d'âme". În creația lui M. Eminescu nu rareori zăbovim în fața unor corespondențe atît de neliniștitoare dintre aspecte ale naturii și forme infinit nuanțate ale unor stări morale. Poezie a corespondențelor cu cele două planuri (obiectiv/subiectiv), actualizate, *Melancolie* nu are o structură de compoziție continuu lineară. Segmentarea textului în unități semnificative, ordonate într-o ierarhie de tip arborescent, reliefează particularitățile lui compoziționale și luminează legăturile de semnificație ale componentelor structurii lui stilistice. De

Scanned with OKEN Scanner

aceea, începem analiza structurii stilistice a acestei poezii prin segmentarea[1] și ordonarea unităților ei semnificative ; fiecare dintre aceste unități va fi notată printr-o literă. În acest scop, reproducem textul poeziei, cu indicarea segmentărilor succsive, de la unități de text semnificative mai mari, la altele mai mici, subliniind rețeaua de subordonări :

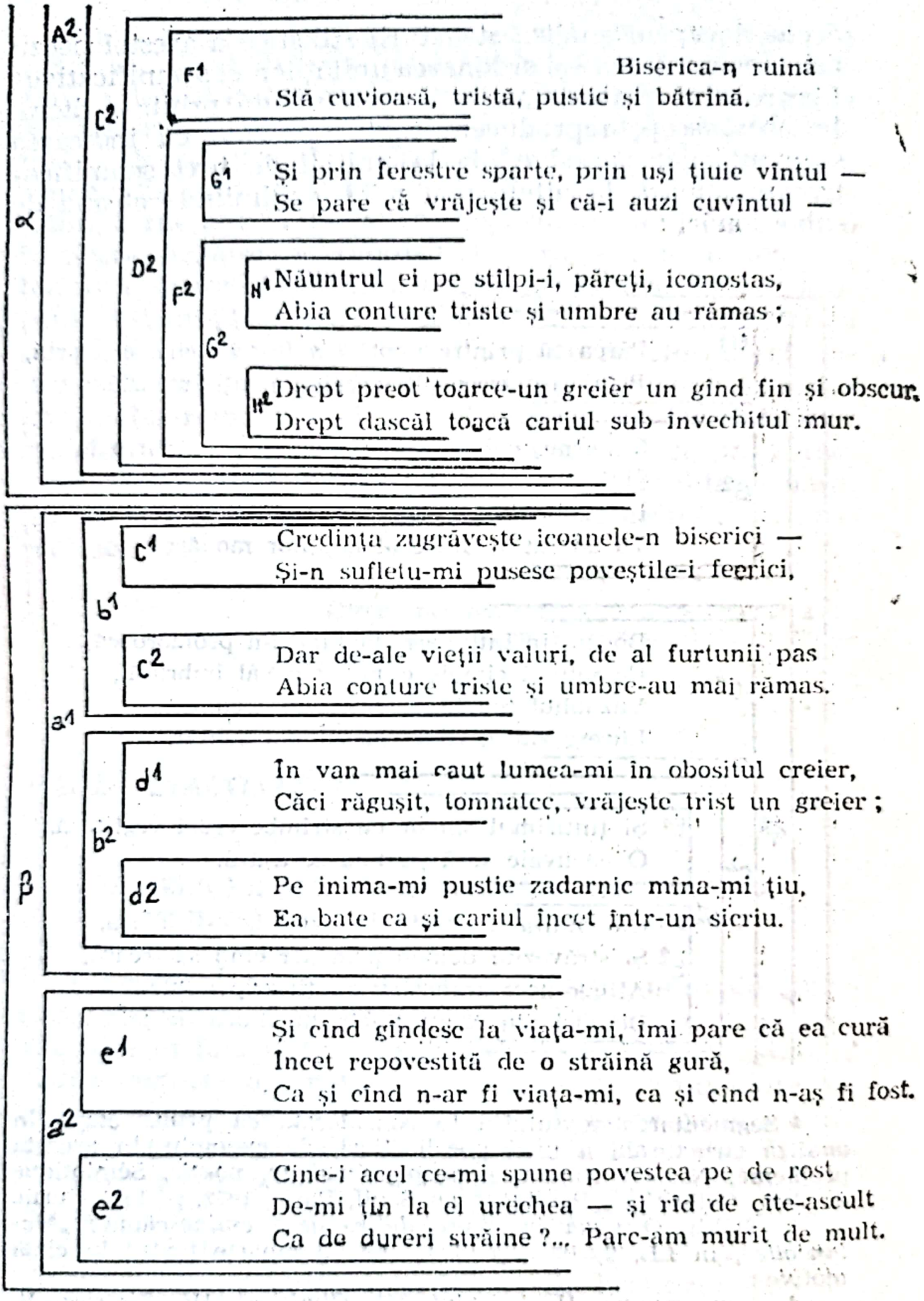


[1] Segmentarea textului este considerată ca primă etapă în analiza structurală a unei poezii. Vezi, de exemplu, în această problemă, Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Sémiotique de l'art. Collection „Poétique" au Seuil, Paris, 1972, p. 151 și urm.

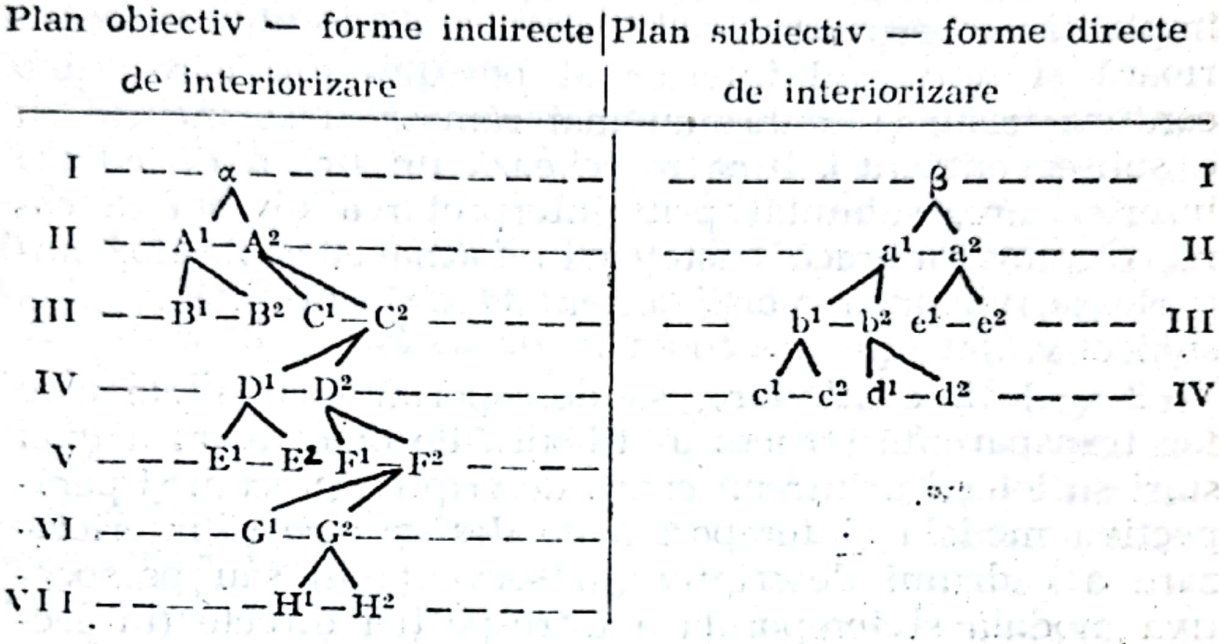
L. Gáldi, *O nouă încercare de exegeză eminesciană : „Melancolie"*, în LL, 9, 1965, p. 39 și urm., împarte textul în cinci motive :

I. *Luna regină;* II. *Peisajul*, III. *Cimitirul*, IV. *Biserica*, V. *Interpretarea alegoriei.*

Scanned with OKEN Scanner


α
A2
C2
F1
Biserica-n ruină
Stă cuvioasă, tristă, pustie și bătrînă.
D2
F2
G1
Și prin ferestre sparte, prin uși țiuie vîntul —
Se pare că vrăjește și că-i auzi cuvîntul —
G2
H1
Năuntrul ei pe stîlpi-i, pereți, iconostas,
Abia conture triste și umbre au rămas;
H2
Drept preot toarce-un greier un gînd fin și obscur.
Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur.
β
a1
b1
c1
Credința zugrăvește icoanele-n biserici —
Și-n sufletu-mi pusese poveștile-i feerici,
c2
Dar de-ale vieții valuri, de al furtunii pas
Abia conture triste și umbre-au mai rămas.
b2
d1
În van mai caut lumea-mi în obositul creier,
Căci răgușit, tomnatec, vrăjește trist un greier;
d2
Pe inima-mi pustie zadarnic mîna-mi țiu,
Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu.
a2
e1
Și cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea cură
Încet repovestită de o străină gură,
Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost.
e2
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost
De-mi țin la el urechea — și rîd de cîte-ascult
Ca de dureri străine?... Parc-am murit de mult.

Iată acum schema acestei structuri, în esență caracterizată prin relații binare, care pun în evidență organizarea simetrică a secvențelor (și a subsecvențelor ei) în care textul a fost descompus :



Simetria unităților semnificative, cuprinse în această structură semantică, nu marchează o legătură directă între structuri în același plan sau de la un plan la altul ; ea o sugerează, însă, făcînd transparentă corespondența.

1.1. Textul poeziei însumează două secvențe antitetice (α/β) sub aspectul planurilor lui — obiectiv (α)- /subiectiv (β) — de desfășurare. Discontinuitatea este marcată în primul rînd grafic ; prin puncte de suspensie se izolează prima secvență (α), în care se derulează aspectele unui cadru exterior descriptiv, de a doua (β), în care „obiectul“ evocării devine însuși actul reflectării poetului asupra condiției sale morale. La rîndul lor cele două secvențe se structurează binar într-o înlănțuire ierarhică de subsecvențe, de obicei antitetice sub aspectul zonelor lor de semnificație. Astfel, în prima secvență (α), se detașează două subsecvențe (A^1/A^2), la rîndul lor susceptibile de noi segmentări : evocarea unui cadru de vis care dezvăluie viziunea morții la nivelul spațiului selenar (A^1) și întoarcerea la un tablou terestru prins în lumina lui

misterioasă, dar și în ruina lui glacială, în starea lui involută, sugerînd, pe plan moral, liniștea, solitudinea, dar și căderea, tristețea, moartea (A^2). Evocarea continuă cu prelungirea aceleiași viziuni și în plan subiectiv. Tot cu o structură binară (a^1/a^2), secvența (β) se deschide cu o subsecvență *(a^1)*, care restabilește, printr-o comparație implicită, corespondența de registre dintre lumea exterioară și universul interior al poetului din care „abia conture triste și umbre-au mai rămas" și se încheie cu o subsecvență *(a^2)*, care marchează un lirism de adîncă interiorizare, subliniat prin interpretarea directă al cărei răspuns îmbracă tristețea în forma ei copleșitor imperioasă, viziunea morții, orientată de astă dată în plan subiectiv.

2. [...] În continuare, să descoperim elementele care fac transparentă structura stilistică de obiectivare a unei stări sufletești printr-un cadru descriptiv, precum și perspectiva modală și temporală de desfășurare și interiorizare a cadrului descriptiv (în secvența α) sau perspectiva modală și temporală a introspecției directe (în secvența β).

2.1. Sînt semnificative pentru identitatea de rezonanță afectivă și de tonalitate reflexivă determinările nominale și cele verbale. Reținem aici, dintre determinările nominale, epitetul moral : *cîmpul s o l i t a r, ținutimul s i n g u r, un aiurit d e j a l e, Biserica-n ruină / Stă c u v i o a s ă, t r i s t ă, pustie și b ă t r î n ă, un gînd f i n și o b s c u r* (în secvența *a); o b o s i t u l creier, o s t r ă i n ă gură, dureri s t r ă i n e, inima-mi p u s t i e* (în secvența β) *conture t r i s t e* (în secvențele α, β). Epitetul fizic are aceeași rezonanță : *regina nopții m o a r t ă, s t r î m b e cruci, ferestre s p a r t e* (în secvența α).

Pentru conotațiile lor, semnalăm și o serie de determinări exprimate prin adverbe modale. Unele atenuează ideea exprimată de cuvintele (marcate stilistic în ambele secvențe) pe care le determină *(„Abia* conture triste și umbre-au [mai] rămas" : „Atinge-*ncet* arama cu zimții-aripei sale" ; „Ea bate ca și cariul *încet* într-un sicriu" ; *„Încet* repovestită de o străină gură"). Altele marchează inutilitatea efectuării unor acțiuni, a căror durată prelun-

Scanned with OKEN Scanner

gită este exprimată prin forma de prezent a verbului, iar uneori și printr-un adverb — *mai* — („Pe inima-mi pustie zadarnic mîna-mi țiu" ; „*În van* mai caut lumea-mi în obositul creier") sau rezonanța depresivă („Căci *răgușit, tomnatec,* vrăjește *trist* un greier").

2.2. Memoria afectivă a poetului recreează un tablou descriptiv care ne orientează, pe plan conotativ, spre un univers interior.

Exprimînd o acțiune care se realizează în trecut, imperfectul [2] *Părea,* așezat la începutul primului vers al poeziei, are o funcție restitutivă, nu constitutivă, a unui tablou. Dar aceeași formă de imperfect *Părea* fixează în timp acțiune anumai în raport cu momentul enunțării, nu și în raport cu alt moment sau fapt față de care ea s-ar situa. Astfel, grație lipsei oricărei determinări temporale a verbului, imperfectul (ca timp al unei acțiuni non-finite, durative) restabilește, prin efectul continuității nelimitate, o perspectivă temporală neașteptată : perspectiva verticală a timpului poate fi prelungită într-un mod nedefinit. Imperfectul devine aparent, ca într-o reverie, simultan cu prezentul descriptiv :

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,
Prin care *trece* albă regina nopții moartă.

Deși sub semnul dependenței de un verb al aparenței la trecut, de acum secvența descriptivă reconstituită se

[2] Pentru o stilistică a timpurilor verbale, observații prețioase se găsesc, printre alții, la : Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române,* 1944, p. 143—157 ; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români,* vol. II, Ed. pentru literatură, 1966, p. 285—345 ; Gh. Tohăneanu, *Valori stilistice ale întrebuințării timpurilor în poezia lui M. Eminescu,* în *Limba română,* nr. 3, 1964 ; Paul Imbs, *L'Emploi des temps verbaux en français moderne,* Paris, 1960 ; Arne Klum, *Verbe et adverbe,* Uppsala, 1961 ; J. Pohl, *Aspect-temps et aspect-durée,* în *Le français moderne,* 1964, nr. 3 ; H. Sten, *Les Temps du verbe fini (indicatif) en français moderne,* Kobenhavn, 1952 ; H. G. Schogt, *Le Système verbal du français contemporain,* Paris, Mouton, 1968 ; L. Warnant, *Le rôle du contexte dans les valeurs de l'imparfait,* în „Mélanges de linguistique romane et de philologie médievale, offérts à M. Maurice Delbouille, J. Duculot, S. A. Gembloux", 1964.

Scanned with OKEN Scanner

desfășoară la timpul prezent. Prezentul descriptiv nu are aici pur și simplu funcția de a crea impresia de simultaneitate cu momentul enunțării unor fapte care s-au desfășurat sau se desfășoară în trecut. El este un prezent nedefinit, care marchează fuziunea trecutului cu prezentul și subliniază astfel cadrul sustras timpului al unei evocări. Caracterul atemporal al descrierii este sugerat prin trecerea bruscă de la formele verbale de trecut din primul vers la forma verbală de prezent din cel de al doilea vers. Prezentul nedefinit este aici o marcă a stilului descriptiv prin care se realizează un cadru explicativ, de obiectivare a unei stări morale nedeterminate în timp.

Același verb al aparenței *Părea* (comp. *Se pare, îmi pare*, adv. *parcă*), prin sensul lui lexical, plasează tabloul fără echivoc în plan i r e a l. Acest verb, dar nu numai el, devine astfel semn al unui plan obiectiv i p o t e t i c de localizare a unui tablou de interiorizare.

Ca și la scriitorii romantici, descrierea minuțioasă a lumii exterioare se realizează cu risipă de notații ale percepțiilor care privesc vizualul și auditivul. Totuși, verbul aparenței cheamă impresii vagi, difuze, care diminuează sentimentul realității.

Actul contemplării se realizează într-un moment nocturn, într-un cadru de vis sustras timpului. Dematerializarea obiectelor se produce mai întîi prin utilizarea unui limbaj figurativ [3] transparent. Luna este „regina nopții moartă“ [4] sau „al nopților monarc“, stelele, „făclii“ etc. Metaforele se integrează stilului solemn, realizat și prin utilizarea unor termeni evocatori sau a unor forme, construcții cu același efect : termenul tehnic *(mausoleu, arc)*, forma analitică de mai-mult-ca-perfect *(s-a fost deschis* o poartă), pluralul poetic *(cerurilor)*, adresarea *(o dormi, o dormi în pace)*, topica mai puțin obișnuită *(printre fă-*

[3] Se știe că figura exprimă în același timp absența și prezența obiectului. Vezi Gérard Genette, *Figures*, Éditions du Seuil, Paris, 1966, p. 210.

[4] La Alecsandri *(8 Mart)*, luna este numai „a nopții regină“ : „Din marginea lumii a nopții regină / Vărsa-n calea noastră dulcioasa-i lumină.“

Scanned with OKEN Scanner

clii o mie)[5] sau pentru reliefarea unei notații subiective de culoare: „Prin care trece *albă* regina nopții moartă“ etc.

Descrierea prin transfigurarea[6] obiectelor naturale, și nu prin notarea unor impresii directe din natură, la nivelul universului cosmic se realizează printr-un stil solemn, care amplifică efectul distanțării de un plan al realității.

Coborînd viziunea în spațiu terestru, efectul discontinuității este suprimat prin păstrarea expresiei solemne, prin unificarea seriilor de percepții aparținînd la două spații diferite etc., întrucît „decorul“ rămîne sub același semn al morții.

Deși numeroase, imaginile vizuale creează o monotonie obsedantă prin uniformitate. Nu culoarea, ci transparența, luminozitatea difuză, strălucirea îmbracă „lumea bogată în întinderi“. Notația nu se realizează simplu printr-un epitet calificativ[7], ci prin asociații de termeni care

[5] De remarcat arta cu care poetul realizează un stil solemn utilizînd figuri *(făclii* pentru *stele* — comparația apare și la Alecsandri) impuse în poezia populară sau forme arhaice și populare *(s-a fost deschis* = se deschisese; *de* = din: „Dar *de*-ale vieții valuri, *de* al furtunii pas / Abia conture triste și umbre-au mai rămas“). În ceea ce privește inversiunea menționată, comp. versurile: *Și maghiari nemeși o mie* (Alecsandri, *Maghiara),* precum și construcția *păsărele mii* din *Miorița* în varianta lui Alecsandri.

[6] Tudor Vianu [*Statistica lexicală și o problemă a vocabularului eminescian,* în *Limba română* (VIII), 1959, nr. 3, p. 32] observa că în *Melancolie* peisajul — la care ne referim — apare „ca o construcție, ca o întruchipare de artă“. După același autor, termenii *poartă, mormînt, mausoleu, arc* ar da peisajului „caracterul monumental al unei construcții“. Un peisaj cu aspect monumental al unei construcții realizează și Alecsandri în poezia *Miezul iernei,* a cărei tehnică descriptivă o regăsim în parte și în *Melancolie,* poezie cu rezonanță afectivă total însă diferită de cea din poezia lui Alecsandri. Ștefan Munteanu, *Eminescu și limba poetică a înaintașilor,* în „M. Eminescu și I. Creangă — *Studii*“, Timișoara, 1965, p. 79—100, subliniază superioritatea prelucrării estetice a materialului lingvistic și stilistic al predecesorilor în poezia de maturitate a lui Eminescu, ca un reflex al sensibilității și gîndirii lui poetice.

[7] Comp. Alecsandri, *op.. cit.:* „Zăpada cristalină“, „cîmpii strălucitoare“, „văzduhul scînteios“, „stele argintii“, „Fumuri albe“ etc.

Scanned with OKEN Scanner

unesc strălucirea, luminozitatea cu transparența *(luciu văl)* sau prin asociații sinestezice propriu-zise („ca *unse* cu *var* / Lucesc zidiri, ruine pe cîmpul solitar"). Notația prin verbe la prezent realizează efectul de imobilizare a acestei viziuni, înfățișînd procese de durată nedefinită („Văzduhul *scînteiază, lucesc* zidiri, ruine").

Prin notația de culoare *(alb, albastru, argintie)*, de strălucire, luciu, poetul sugerează un climat diafan. Epitetele, metaforele sale nu se referă atît la detalii obiective [8], cît mai ales suscită o impresie de ordin sentimental. Suprapunînd planuri diferite în înțelegerea aceluiași cuvînt, poetul solicită cititorului colaborarea și practică deja ceea ce Gide numea „l'esthétique de la connivence".

Dimensiunea spațială este nedeterminată. Prin conținutul lor semantic, substantivele lasă impresia unui spațiu infinit : *întinderi, sate, cîmpie*. Pluralul nearticulat introduce unități nenumărabile *(sate, zidiri, ruine* etc.). Singularul articulat *Văzduhul* exprimă obiectul (nenumărabil, nemăsurabil), în generalitatea, în totalitatea lui.

Absența culorii (sugerează și lipsa de sonoritate, precum și aceea a unui spațiu nelimitat) se asociază cu absența mișcării, a imaginii cinetice. Verbe ca : *stă, îmbracă, scînteiază, lucesc* imprimă tabloului un caracter static.

Pe acest „decor" ce cheamă liniștea, solitudinea și căruia substantive ca *zidiri, ruine* îi imprimă o tentă arhaică, se profilează „ținutirimul singur" cu „Biserica-n ruină", care „Stă cuvioasă, tristă, pustie și bătrînă". S-ar părea că prezența notațiilor auditive ar schimba viziunea statică a descrierii : „Clopotnița trosnește, în stîlpi izbește toaca", „Și prin ferestre sparte, prin uși țiuie vîntul", „Drept preot toarce-un greier un gînd fin și obscur", „Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur". Percepe-rea acestor senzații auditive solicită, însă, ca și prezența animatului [9] *(O cucuvaie sură, drept preot — un greier,*

[8] Ca și la Bacovia mai tîrziu, imaginația poetului este în primul rînd sentimentală, nu de pitoresc, pur descriptivă ca la Alecsandri.

[9] Prezența substantivelor personale *(preot, dascăl)* subliniază, prin opoziție, tocmai absența lor.

Scanned with OKEN Scanner

drept dascăl — cariul), liniștea, spațiul pustiu, marcate puternic prin termeni din zona vizualului sau prin termeni abstracți *(moartă, dormi, pace, mormînt, solitar, singur, pustie, sparte etc.).* Determinative ca „*strîmbe* cruci", „Biserica-n *ruină... pustie și bătrînă*", „*învechitul* mur" accentuează vechimea, căreia nu i se pot fixa însă limite în trecutul îndepărtat.

Nu lipsește transfigurarea realului într-un plan fantastic ipotetic : „Și prin ferestre sparte, prin uși țiuie vîntul — / *Se pare că vrăjește și că-i auzi cuvîntul*" — invers, se introduc elemente imaginare, de domeniul fabulosului, în plan real : „*Și străveziul demon* prin aer cînd să treacă, / Atinge-ncet arama cu *zimții-aripei* sale / De-auzi din ea un vaier, un aiurit de jale."

Găsim aici un procedeu de a sublinia emoția misterului. În acest sens poezia lui Eminescu anunță, fie și timid, poezia lui L. Blaga.

2.2.1. Analiza, fie și parțială, a structurii stilistice în secvența descriptivă a poeziei *Melancolie* probează refuzul oricărui pitoresc autentic ; lumea exterioară furnizează poetului elemente de o puritate abstractă [10], acordată unei realități în afara timpului și spațiului concret. Descrierea unei întinderi nemăsurabile a morții nu este atît de ordin obiectiv, nici de ordin subiectiv, ci aparține mai curînd unui plan obiectiv ipotetic (ireal) și se derulează în perspectiva fuziunii unui trecut îndepărtat, fără limite precise, cu prezentul nedefinit, de durată infinită, care imobilizează un anumit cadru de rezonanță morală, permanentizîndu-l etern.

Deși pe plan stilistic poetul mai rămîne tributar gustului romantic (comp. cultivarea antitezelor, a simetriilor, a anumitor sinestezii, utilizarea epitetului multiplu etc.), ne reținem, totuși, neașteptate procedee de expresie în transfigurarea unui tabloul al lumii exterioare (forme

[10] La fel ca în lirica descriptivă de interiorizare cultivată mai ales de poeții postromantici, de ex., de simboliști. Ar fi ilustrativă în acest sens compararea, de ex., cu poezia *Decor* a lui G. Bacovia, a cărei analiză stilistică am efectuat-o cu alt prilej (Vezi *Epitetul în poezia română modernă* [II], în *Studii și cercetări lingvistice,* 1972, nr. 3).

Scanned with OKEN Scanner

arhaice, cuvinte cu rezonanță religioasă și chiar cuvinte sau imagini care țin de zona fabulosului, imaginarului etc.) [11].

2.3. În ultima parte a poeziei se renunță la orice descriere exterioară și reflecția poetului se concentrează asupra condiției sale morale. Memoria afectivă a poetului recreează elemente, senzații interioare vagi *(povești feerici, conture triste, umbre)*. Poetul nu se mai regăsește : „În van mai caut lumea-mi în obositul creier, / Căci răgușit, tomnatec, vrăjește trist un greier“ [12] ; „Pe inima-mi pustie zadarnic mîna-mi țiu, / Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu“. Energia vieții sale afective scade pînă la înstrăinarea de sine : „Și cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea cură / Încet repovestită de o străină gură, / Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost. / Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost / De-mi țin la el urechea — și rid de cîte-ascult / Ca de dureri străine ?... Parc-am murit de mult“. Tonalitatea afectivă a enunțului se conturează, după o linie ascendentă (prop. interogativă), într-una descendentă (prop. enunțiativă).

De la un spațiu al morții în plan obiectiv ipotetic se trece la un spațiu al morții în plan subiectiv i p o t e t i c. Tristețea absoarbe pe poet pînă la nepăsare față de propria-i viață, antrenîndu-l într-o viziune a morții sub semnul incertitudinii. Verbul aparenței *(îmi pare)* și adverbul presupunerii, aparenței, nesiguranței, probabilității *(Parcă)* sînt semne lexicale ale modalității ipotetice care se întemeiază pe supoziție. Sintactic, modalitatea ipotetică este exprimată prin cele două propoziți comparative ireale *(„Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost“* = „pare să nu fie viața-mi, dar ea este, părea să nu fi fost, dar am fost“) care permanentizează ipotetic în moartea, de ordin moral, a poetului [13].

[11] Prin funcția lor poetică, aceste elemente stilistice anunță expresia unui nou lirism, pe care-l conturează unele tendințe ale romantismului reflexiv.

[12] Comp., la L. Blaga, *Heraclit lîngă lac* : „O, cum a răgușit de bătrînețe glasul izvorului !“

[13] Comp, semnele modalității ipotetice în poezia lui L. Blaga : „Pașii mei răsună în umbră, *parc*-ar fi niște roade putrede / ce cad dintr-un pom nevăzut“ *(Heraclit lîngă lac)*, „Atîta liniște-i

Scanned with OKEN Scanner

Este interesant de observat că cele două verbe care exprimă o stare în ipostaze opuse și contradictorii *(a fi / a muri)* prin forma și construcția lor gramaticală (vb. *a fi* la modul optativ perfect, forma negativă, într-o propoziție condițională comparativă, iar vb. *a muri* la modul indicativ perfectul compus, forma pozitivă, determinat de adv. aparenței *Parcă* într-o propoziție principală) actualizează una și aceeași ipostază plasată diferit în timp : *Ca și cînd n-aș fi fost* înseamnă „părea să nu fi fost, dar am fost", iar *Parc-am murit de mult* înseamnă „pare că am murit de mult, dar n-am murit, sînt, exist încă". Tensiunea lirică provine tocmai din această opoziție : *moarte* (plan ireal) / *viață* (plan real) exprimată direct, în forme gramaticale de o puternică rezonanță afectivă.

Confruntarea, pe planuri diferite, dintre *a fi / a muri* se plasează într-un moment nedefinit, care privește trecutul (adv. *de mult* marchează punctul de plecare într-un trecut îndepărtat, fără să-i precizeze însă limita) și prezentul (perfectul compus *am murit* lărgește perspectiva temporală, leagă trecutul de prezent, întrucît perfectul compus exprimă o acțiune finită, încheiată în prezent dar și starea în prezent ca rezultat al unei acțiuni încheiate, deci : *Parc-am murit* „n-am murit, sînt, exist" cu atenuarea adusă de semnul incertitudinii).

Cronologia, suficient variată, are o funcție evocatoare, se dovedește aptă pentru reprezentarea diferitelor planuri. Prezentul prelungește parcă dureros acțiuni ale unor verbe la persoana I sg. *(caut, țin, gîndesc, rîd, ascult)* sau ale altora care trimit indirect la aceeași persoană *(spune, vrăjește, bate* etc.). Perfectul compus apare cu verbe care-și prelungesc starea în prezent ca rezultat al unei acțiuni încheiate („Abia conture triste și umbre-*au*

în jur de-mi *pare* că aud / cum se izbesc de geamuri razele de lună." *(Liniște)*, „Aici orice gînd e mai încet, / și inima-ți zvîcnește mai rar, / *ca și cum* nu ți-*ar bate*, în piept, / ci adînc în pămînt undeva" *(Sufletul satului)* etc. Asemănarea aproximativă de ordin subiectiv a unor obiecte, însușiri, procese etc. care nu sînt comparabile între ele este exprimată frecvent prin propoziții comparative ireale introduse prin *ca și cum* în poezia lui Nichita Stănescu (comp. *Laus Ptolemaei*, 1968, p. 29, 33, 53, 54, 100, 104, 127 etc.).

Scanned with OKEN Scanner

mai *rămas*" ; „Parc-*am murit* de mult"). Mai-mult-ca-perfectul este folosit cu verbul *a pune*, care exprimă o acțiune punctuală („Și-n sufletu-mi, *pusese* poveștile-i feerici" ; comp. în prima secvență : „Părea că printre nouri *s-a fost deschis* o poartă"). Este de reținut contextul poetic al verbului *pusese*, în care acțiunea este prezentată, prin forma ei temporală, ca terminată, încheiată în trecut.

În totalitatea lui, textul poetic în *Melancolie* este dominat de forme la prezent. Un prezent nedefinit care smulge din accidental o experiență poate unică.

[*Caietele Mihai Eminescu*, II, București, Editura Eminescu, 1974, p. 148—160.]

CONSTANTIN NOICA

MARGINALII LA UN VERS

Așadar, în manuscrisul eminescian 2254, ce cuprinde piese de teatru, traduceri de piese, proiecte și peste 140 file frumos copiate, cu traducerea din mediocra lucrare a lui Rötscher, *Arta reprezentațiunei dramatice ;* în manuscrisul acesta, unde apare atîta nepoezie sau proză versificată pe cît sînt sortite să încapă în piese de teatru în versuri, deodată, la fila 14, între un plan de piesă și *Amor pierdut, viață pierdută, dramă originală într-un act*, apare și un vers singuratic, — l-am mai amintit — ce te înfioară prin frumusețe și înțelesurile lui. Versul sună :

Ca o spaimă împietrită, ca un vis încremenit...

De unde este ? Din ce poem, din ce piesă de teatru ? Sau poate face parte din acele frînturi, pe care Perpessicius le-a tipărit în splendida sa ediție, sub titlul de *Moloz ?*

Nu știm și nu ne-am grăbit să căutăm. Am dori să nu fie de nicăieri, căci oriunde, în orice context, frumusețea

Scanned with OKEN Scanner

acestui vers ar păli. Așa cum apare, abrupt, fără legătură cu nimic, poartă în el o măreție singulară, ca stîncile acelea neverosimile înfipte într-un pustiu, sau ca statuile, încă neînțelese, din Insula Paștelui. Dar aceasta, tocmai, este magia caietelor lui Eminescu, pe care trebuie să le *vezi*. Întîlnești în ele reușitele gîndului ori ale poeziei, cu alt relief decît cel din operele închegate ; le întîlnești cu puritatea pe care nici o operă n-o poate reda, pentru că oricare închide în ea o suferință învinsă, cum spunea Blaga despre cartea pe care o închei ; pe cînd așa, de-a dreptul, nu e loc pentru suferință. Ce să vindeci în spaima împietrită ? Ce să clatini în visul încremenit ?

Iată deci versul acesta, răsărit așa, întîmplător, în laboratorul lui Eminescu, pe care-l parcurgi cu aviditate și uimit interes față de uneltele pe care le întîlnești acolo, pentru ca, din cînd în cînd, universul acesta spectral al laboratorului să treacă în feeria vieții. Iar în clipa cînd frumusețea îți apare pe neașteptate, ea poartă în ea mai mult decît spune, și atunci te învăluie bogăția posibilului într-o simplă străfulgerare.

Ai putea vedea un întreg capitol din frămîntarea filosofică a omului modern, existențialismul, prin prima jumătate a versului lui Eminescu — spaima împietrită ; și depășirea existențialismului, prin cealaltă jumătate — visul încremenit.

Existențialismul întreg se lasă regîndit, într-un sens, prin formularea unei jumătăți din versul lui Eminescu. Existențialismul are limite pe care astăzi, după 40 de ani, le resimte singur. În versiunea sa franceză, cea a lui Jean-Paul Sarte, care e mai bine cunoscută de publicul larg, existențialismul a avut permanent nevoie să-și depășească pragurile : a apărut ca o filosofie a exasperării umane, a impasurilor omului apusean, o filosofie vecină cu cea a absurdului și la fel de deznădăjduită ca ea. I s-a contestat că ar avea ceva pozitiv de spus omului. Atunci Sartre s-a apărat și a declarat că existențialismul este totuși „un umanism".

Și gînditorul francez a reușit să convingă, la acest capitol : dacă nu e o școală a omului, existențialismul

Scanned with OKEN Scanner

aduce totuși o adîncire a problematicii lui și o confruntare cu sensurile și nonsensurile lui ultime. El reprezintă o zgîlțîire din somn a omului societății burgheze.

Dar, atunci, existențialismul francez s-a lovit de alt prag : de cel al istoriei. El vorbea despre problematica omului *individual*, dar nu dădea socoteală de om în societate și istorie. Iar aci Sartre a avut probitatea de a recunoaște că, în defintiv, nu e stăpîn pe un răspuns propriu, și a sfîrșit prin a apela — oricît de liber și cu oricîte rezerve sau tălmăciri proprii — la marxism.

Cu existențialismul original, cel al lui Heidegger, care nu admite pentru sine nici măcar denumirea de existențialism ca doctrină, atît de singular se vrea, s-a întîmplat oarecum altfel. Existențialismul acesta avea dintru început un plus de adîncime față de cel francez : își punea problema omului nu pentru ea însăși, ca în filosofia lui Sartre, ci în urmărirea marii teme de întotdeauna a filosofiei : tema ființei. Heidegger a păstrat, ca atare, tot timpul prestigiul filosofiei, spre deosebire de existențialismul francez. S-a confruntat cu filosofii cei mari ai trecutului, a privit veacul nostru și problemele lui de sus și, în timp ce Sartre scria nenumărate pagini de filosofie, literatură și revuistică, Heidegger tăcea, sau încerca să arate care e sensul metafizic al tăcerii. Și el își vedea, undeva, pragurile, dar a înțeles să intre în boicot : a boicotat opinia publică, refuzînd să editeze pînă astăzi volumul II din *Ființă și timp* sau ceva de ordinul lui, sub cuvînt, pare-se, că lumea nu e coaptă spre a-l înțelege — și boicotează într-un fel istoria vie, întorcînd capul de la revoluția tehnico-științifică sau dîndu-i înțelesul unei răscruci a omului, iar nu cel al unei împliniri a lui.

Și de ce toate acestea, cu existențialismul francez și cel german ? Am spune : pentru că ele descriu ce e denumit într-o *jumătate* a versului eminescian, nu și în cea de-a doua.

„Ca o spaimă împietrită, ca un vis încremenit" — spune versul. Iar omul nu e doar un pachet de spaime, cum vrea existențialismul de orice factură, este și un

Scanned with OKEN Scanner

pachet de visuri. Cultura omului însuși este o „încremenire" de visuri. O vezi în statuile din Insula Paștelui, și nu știi ce vis a încremenit acolo ; o vezi în piramide, epopei, catedrale sau poeme, și știi ce vis a încremenit în ele. Dar și tot ce este faptă umană sau împlinire de om este vis încremenit, iar în încremenirea aceasta știu să citească arheologii și istoricii.

Despre jumătatea de vis (alături de jumătatea de spaimă) a omului, n-a mai înțeles să vorbească existențialismul, și de aceea a plătit. Căci visul în om este la fel de puternic ca spaima, visul e poate răspunsul omului la spaimă, așa cum în versul eminescian îți pare a fi o antiteză :

Ca o spaimă împietrită, (dar și) ca un vis încremenit.

Dacă existențialismul ar avea dreptate să ceară omului a-și scoate spaima din împietrirea în impersonal și inautentic, — în jumătatea a doua a versului este vorba, dimpotrivă, de visuri *ce trebuie* să intre în „încremenire", așa cum un Brâncuși a proiectat pînă și faptul zborului, sau visul zborului, în încremenirea sculpturii.

Dar ceea ce refuză total existențialismul, chiar dacă ar accepta că întreaga cultură e o încremenire de visuri, este sensul ei, de a nu fi doar artistic, ci și *științific*, o cultură pe măsura visului. Căci nu numai poezia, filosofia, artele și istoria reprezintă visul omului în încremenire, ci și cunoașterea. Să nu mai vorbim de încremenirea visului tehnic al omului, în civilizație. Să amintim însă de unul din visurile lui cele mai extraordinare, ce încremenește astăzi tocmai în civilizația și cultura noastră : visul gîndirii matematice. În aventura aceasta a logosului matematic, de care existențialismul nu vrea să știe nimic, este poate nu numai visul *omului*, aventura lui, dar și ceva din aventura ființei lumii, ce se reașază statornic pe sine, ca un calcul în curs, în curgere.

Că Eminescu nu s-a gîndit sau n-a presimțit asemenea lucruri, cînd scria versul său uimitor : „Ca o spaimă împietrită, ca un vis încremenit" ? Este limpede. Dar la cîte altele se va fi gîndit el, scriind un vers ca acesta, n-o

Scanned with OKEN Scanner

știm decît atunci cînd avem în față caietele sale, ele însele undeva o spaimă împietrită, ele însele undeva un vis încremenit.

[*Eminescu sau gînduri despre omul deplin al culturii românești*, Editura Eminescu, 1975, p. 132—137.]

LUCEAFĂRUL ȘI MODELUL FIINȚEI

Două creații, *Luceafărul* lui Eminescu și apoi un basm popular, *Tinerețe fără bătrînețe*, ar putea să ilustreze modelul ontologic, schițat mai sus în prelungirea sentimentului românesc al ființei. În fapt, cum se va vedea, este în cele două creații mai mult decît o ilustrare a modelului; este o adîncire și reliefare a lui, cu *Luceafărul* învederîndu-i-se înțelesurile prin neîmplinire, cu basmul popular, prin împlinire.

La drept vorbind, Eminescu a pornit și el de la un basm. Poate că basmul are, ca nici o altă formă de creație artistică, o semnificație ontologică prin el însuși. El reprezintă încercarea artistic organizată de a descrie ființa, de vreme ce o invocă la diverse niveluri de realitate și irealitate. Eposul, drama, lirica nu caută de obicei un acces la ființa însăși, căci se implică prea mult în aventurile și prăpăstiile omului. Basmul, care operează cu oameni și situații stereotipe, vorbește despre ce este și ar fi să fie, despre ce a fost și n-a fost să fie, despre acel ce va fi fiind, din lucruri, care „de n-ar fi nu s-ar povesti".

Dar deși izvora dintr-un basm, poemul lui Eminescu n-a fost înțeles și ontologic, în ființă, ci prea adesea numai în psihologic, în omenesc. S-a coborît chiar într-atît de jos în „omenesc", încît s-a ajuns la interpretarea aceea a lui Brătescu-Voinești, pretins acreditată de Maiorescu, ce reprezintă o ofensă adusă spiritului și, în definitiv, o rușine a receptivității artistice. Scriitorul amintit relata că în poem ar fi vorba despre dragostea lui Eminescu pentru Veronica Micle, „căzută în lațul Cătăli-

Scanned with OKEN Scanner

nului Caragiale", precum și de „intervenția, paternă, a demiurgului Maiorescu". Menționînd interpretarea aceasta în ediția sa (vol. II, p. 37), Perpessicius arată că nici măcar faptele invocate în sprijinul ei nu sînt exacte.

De altfel, dacă în chip alegoric era vorba de geniu în *Luceafărul*, după propria sa indicație, Eminescu totuși nu poate vorbi despre sine. Pentru el, geniul era, ca în *Scrisoarea I*, ca peste tot în manuscrisele sale unde vorbește de geniu, în primul rînd un învățat ; el știa bine — și tot manuscrisele o arată — cît îi lipsea ca să se socoată un învățat. Geniul îi era, apoi, cineva în care orice om își „încifrează trăsurile" ; el însă nu putea crede că exprimă gîndurile omului în genere, decît prin cîte un vers reușit, așa cum nu se putea socoti sub umilințele vieții sale zbuciumate, un adevărat deschizător de drumuri.

Că era vorba despre vreo experiență de-a sa, sublimată ? Perpessicius spunea admirabil, în același loc : „Firește, orice creațiune lirică... e legată de un moment de viață". Dar adaugă : „Ceea ce nu înseamnă, totuși, că nu există o mare și tulburătoare problemă a *Luceafărului* peste și dincolo de datele ei prime".

Pentru această mare și tulburătoare problemă (nu intrăm în literatura poemului, care e uriașă, și unde există atîtea interpretări românești și străine remarcabile), s-a putut invoca în trecut, dincolo de psihologic, viziunea romantică a lumii : aspirația către un ideal de neatins. Dar ce platitudine ! Și ce sentiment stingherit încerci, dacă rămîi la nivelul acestei interpretări, cînd admiți că reușita supremă a poeziei românești — căci așa este *Luceafărul* — stă pe un asemenea fond de platitudine romantică. Îți rămîn atunci admirabile momente poetice izolate, în timp ce întregul ți-ar lăsa gustul acela dulce-amar al banalității superior poetizate, cum se întîmplă uneori și cu *Faust*-ul lui Goethe. Poate de aceea — îți spui — nu a reușit să cucerească *Luceafărul* în nici una din traducerile în alte limbi, unde se pierde vraja versului românesc și rămîne doar fondul poetic, atît de precar. Și eventual adaugi : este soarta romantismului și a oricărei forme de exaltare a spiritului să cadă

Scanned with OKEN Scanner

ureori în marea banalitate : și lui Novalis i s-a întîmplat la fel, și lui Hölderlin, și lui Eminescu însuși alteori, în cîte o pagină de proză literară.

Să lăsăm deoparte bunul-gust, care nu știe să spună mai mult decît atît, și să vedem dacă, în fondul lui tematic însuși, *Luceafărul* nu spune mai mult decît apare întîi filistinului din fiecare dintre noi. Simpla notație a lui Eminescu, asupra poveștii pe care o poetiza, a putut duce la false interpretări, dacă ea era prost citită : „...Înțelesul alegoric ce i-am dat — scrie el oblic pe fila 56 a manuscrisului 2775[B] — este că dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pămînt nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pămînt și i-am dat acest înțeles alegoric."

Două lucruri sînt de reținut de aici : *Întîi,* că nu e vorba direct despre geniu, ci de soarta Luceafărului (rămîne de văzut ce sens de existență trebuie să i se dea), o soartă căreia cea a geniului doar îi „seamănă mult". Și este de subliniat acest „seamănă mult", care înseamnă mai puțin decît „seamănă", după cum „te iubesc mult" înseamnă mai puțin decît „te iubesc". *În al doilea rînd* — și acesta este gîndul hotărîtor, care ar trebui să înlăture de la început platitudinea romantică a aspirației către un ideal de neatins — nu este nici urmă, în propria interpretare a poetului, de neputința și mizeria sufletului pămîntesc de a se ridica la un ideal, ci e vorba, în chip tulburător, dimpotrivă, de mizeria naturii aceleia generale și superioare, care este geniul sau, în poveste, Luceafărul.

Căci într-adevăr de aici trebuie pornit, de la Hyperion. Ce este Hyperion ? Este „hyper-ion", pe deasupra mergătorul, în greacă, cel ce nu este fixat într-o condiție individuală, ca noi toți, ci care trece peste destinele noastre — cum trec sensurile mari ale istoriei și omului — cu natura sa generală. Este așadar o natură generală, un duh, un „suflet", ca orice astru pentru greci, dar un suflet ce acum n-are nici măcar generalitatea stabilă a celorlalți aștri,

Scanned with OKEN Scanner

ci rătăcește ca o planetă (= stea rătăcitoare), în pura lui desprindere de orice. Basmul spune că îi e dată, o clipă, dorința de a se prinde în ceva ; și tot poemul descrie nefericirea generalului de a nu putea prinde ființă aievea.

Dar există generaluri care *prind* ființă, adică iau chip individual, după cum există individualuri care se prind în ceva general, și atunci duc și ele la ființă. Acesta, într-adevăr, ar putea fi basmul ființei, sau modelul ei : un individual își dă determinații care se prind într-o natură generală ; sau un general se determină, se specifică și se întrupează. Să dăm nume, atunci, dintr-o dată interpretării în ființă pe care o poate sugera, pe linia celor de mai sus, *Luceafărul* : o natură generală, de o parte, își dă toate determinațiile ce îi sînt în putință ; o natură individuală, de altă parte, o întîmpină cu determinațiile ei, cu chemarea și dăruirea ei de sine — dar determinațiile lor nu se întîlnesc și modelul ființei nu se împlinește. Sau, în termenii modulațiilor românești ale ființei : un *Va fi fiind,* în legănarea sa din lumea generalului și un *Ar fi să fie,* în legănarea sa din lumea individualului, își întind mîna — dar mîinile lor nu se prind.

Ceea ce e izbitor în poem este că, de la început, făptura individuală se dovedește a fi *senină,* și va rămîne așa tot timpul. Este o simplă și prea frumoasă fată, nici măcar de împărat, ci doar din rude mari împărătești, și așa cum stă în candoarea ei umană să privească seara, la fereastră, ivirea Luceafărului, sau cum îi vede, ori mai degrabă îi simte, noaptea lumina, „Pe ochii mari, bătînd închiși, / Pe fața ei întoarsă", ea este cuprinsă de dor. Dar și în veghe, și în vis, ea este senină, pe cînd el nu este.

Ea îl privea cu un surîs,
El tremura-n oglindă...

Zbuciumul nu este al ei, este al făpturii de lumină. Prima, îngropată cum este în întunericul și somnul naturii ei individuale, simte limpede că nu poate ieși din condiția ei ; dar vrea să și-o transfigureze. Atîta tot poate cere generalului făptura individuală cît cere și fata : să-i lumineze viața. E ca și cum, de la început, poemul

Scanned with OKEN Scanner

ar trece răspunderea întîlnirii celei bune pe seama generalului. Ce pot face bietele făpturi individuale decît să se deschidă către el, întru el ? Este lotul naturilor generale așa cum este cel al sensurilor generale (de care geniul singur știe) să se mlădieze, prin chemarea oamenilor, în așa fel încît să le poată transfigura viețile. Ceea ce descrie de acum înainte poetul sînt vicisitudinile prin care trece generalul spre a deveni realitate.

Întîia oară Luceafărul se întrupează din Cer și Mare, „Un mort frumos cu ochii vii". A venit *cu greu* din sfera lui, mărturisește el, să urmeze chemarea pămîntească și s-o ceară de mireasă pe fată. Dar ea îl vede ca un „înger", doar. Cum să poată merge ea pe căi îngerești ? Și totuși, ea îl cheamă mai departe, în somnul ei pămîntesc, căci este în rostul făpturii individuale să-și caute legea, sensul, mirele. De aceea poetul singur spune : „Ea *trebui* de el, în somn, / Aminte să-și aducă".

Atunci Luceafărul se zbuciumă să-și afle o nouă întrupare — așadar natura generală, sensul, legea își caută o altă înscriere în real — și apare „trist și gînditor", cu greu iarăși, spre a spune ființei pămîntești că s-a întrupat de astă dată din Soare și Noapte, în gîndul de a o lua cu el. Iar aceea, fascinată și acum, dar stăpînă pe sine, nu-l mai vede ca un înger, ci ca un demon (poate pentru că are o parte de „noapte" în el). Ea îl chemase, e drept, dar nu-i înțelege chemarea-răspuns : „Deși vorbești pe înțeles / Eu nu te pot pricepe". Făpturii individuale nu-i este dat să înțeleagă orice chemare a generalului, ci doar pe aceea care o poate prelua așa cum este ea, cu individualul ei cu tot.

Acum lumile se despart, pînă la contrastul cel mai crud, pînă la incredibila opoziție dintre : „ușurătatea" umană și „gravitatea" cosmică. Eminescu a avut curajul să opună poetic aceste două tablouri. Individualul rămas singur, fără asistența legii, cade în imediat, pînă la trivialitate aproape. Apare Cătălin, băiat din flori și de pripas, o făptură de tină și de rînd, cum era și copilandrul care în *Prometeu*-ul lui Goethe lovea cu biciușca în scaieți, și care nu știe despre dragoste (despre împlinire, transfigurare) mai mult decît îl învață vulgaritatea ado-

Scanned with OKEN Scanner

lescenței. Pînă și fata cade în vulgaritate, spunînd ca orice fetișcană : „du-te de-ți vezi de treabă... dă-mi pace“. Dar tocmai în clipa cînd cade în ușurătatea vieții de rînd — „Mai nu vrea, mai se lasă“ — *ceva* vine să-i reînnobileze ființa : gîndul Luceafărului. La îndemnul lui Cătălin („Cînd fața mea se pleacă-n jos / În sus rămîi cu fața“), ea răspunde cu dorul pe care i l-a deșteptat Luceafărul ce

Pătrunde trist cu raze reci
Din lumea ce-l desparte...
În veci îl voi iubi și-n veci
Va rămînea departe...

Dintr-o dată, cu evocarea lui, tabloul lumii se schimbă, ivindu-se un cu totul alt scenariu. În contrast cu lumea banal și chiar trivial idilică a unor copilandri, bătaia de aripă a fetei aduce o lume de esențe. Dar ce vii, ce originale, „ca-n ziua cea dintîi“, sînt esențele, sub pana poetului ! Nu poți asemui călătoria Luceafărului spre Demiurgul-Părinte decît cu aceea a lui Faust către Mume, în actul I din partea a doua ; și dacă asemuirea trebuie făcută și poeticește, vom spune fără sfială că pustiul invocat de Goethe, ca țintă a lui Faust, pălește cu adevărat pe lîngă cel al eroului lui Eminescu :

Nu e nimic și totuși e
O sete care-l soarbe,
E un adînc asemene
Uitării celei oarbe.

Ce-i poate cere Luceafărul marelui Părinte ? În timp ce Faust cerea Mumelor imaginea Elenei, adică o *esență*, eroul lui Eminescu vrea *existență*, cu haosul ei, cu repaosul ei („Mi-e sete de repaos“), așadar cu răposarea întru ea. Aici, în precipitarea lui, el trădează basmul ființei sau modelul ei, așa cum Faust cu precipitarea lui trăda idealul de răbdătoare supunere la obiect al cunoașterii oricărui învățat adevărat. Căci ființa nu înseamnă îngroparea și moartea generalului în lumea celor trecătoare, ci împlinirea acestora întru și prin general, chiar dacă

Scanned with OKEN Scanner

ele vor fi trecătoare și generalul va rămîne, în felul lui, etern. Numai că Luceafărul cere, ca și Faust, să devină *altceva* decît făptură de ordin general (decît geniu), iar blestemul lumii lipsite de marile ei rînduieli, cînd acestea, prin reprezentanții lor, geniile, nu pot fi mlădiate pe măsura puținătății ei, este că ea rămîne o lume a oarbei deveniri, care e simpla devenire întru devenire.

Aceasta îi și spune acum Luceafărului demiurgul, Părintele, care știe mai bine decît el cum anume, prin ce cumpănire între general și individual este cu putință ființa adevărată. Îi spune, anume, că lumea în care el vrea să se cufunde este o oarbă devenire întru devenire, tocmai : „Dar piară oamenii cu toți / S-ar naște iară oameni". „Cînd valuri află un mormînt / Răsar în urmă valuri". „Un soare de s-ar stinge-n cer / S-aprinde iarăși soare". „Căci toți se nasc spre a muri / Și mor spre a se naște". Nu-i este limpede lui Hyperion ?

Firește, dacă el ar cere să fie, nu un altul, ci *într-altfel* ce este el, atunci da, ființa s-ar ivi pe lume, din buna întîlnire a generalului cu individualul ; sau lumea aceasta de jos, fără de care nu începe totuși viață, s-ar înființa cu adevărat. Căci „tu — îi spune Părintele — Hyperion rămîi / Oriunde ai apune". El este o natură generală și nu poate rămîne decît așa, chiar apunînd.

Dar poate fi natură generală în multe feluri, și tot Părintele i-o spune. Poate fi ca înțelepciune („Să-ți dau înțelepciune ?"), și atunci cununia cu lumea pămîntului este cu putință ; poate fi natură generală ca izvor de artă și magie a ei, întocmai ca Orfeu („Vrei să dau glas acestei guri ?") ; poate, rămînînd ce este, să fie lege stăpînitoare și bine rînduitoare a lumii („Vrei poate-n faptă să arăți / Dreptate și tărie ?" ; poate, în sfîrșit, fi pînă și Atotbiruitor pămîntesc („Îți dau catarg lîngă catarg"), firește spre a potoli și nu spre a stîrni și mai rău nebunia războinică a lumii. Cîte nu poate fi natura generală, în haosul lumii, scoțînd lumea tocmai din haos ? Așa s-ar putea ajunge din devenirea întru devenire, la devenirea întru ființă.

Ce extraordinară lecție îi dă astfel Părintele cel mare Luceafărului. El nu-i spune : „noi sîntem sortiți să ră-

Scanned with OKEN Scanner

mînem nemuritori și reci". Dimpotrivă, îi dă nenumărate chei pentru a ieși din letargia (= uitare de acțiune) a eternității. Dar Luceafărul de aici este un Cătălin al Cerului, sau poate un Faust exasperat, care s-ar mulțumi cu o singură clipă de fericire. El ar fi gata să se prefacă — întocmai îngerilor acelora dintr-altă legendă de-a noastră, ce n-au mai voit să plece de pe Pămînt — în simplu licurici, numai să aibă „o oră de iubire". Iar pentru că Părintele îl cunoaște, el îl îndeamnă să se uite în jos.

La prima vedere, ai spune că acolo jos se întîmplă ceva demn de revolta Luceafărului. Dar dimpotrivă, acolo se întîmplă, sub pămîntească vinovăție, ceva încîntător : cei doi stau împreună, „sub șirul lung de mîndri tei", și Cătălin, ușuraticul, nevrednicul și netrebnicul de seducător adolescent, este cuprins și el de poezie, transfigurat parcă de lumina din sufletul fetei, ce reflectă lumina Luceafărului :

Cu farmecul luminii reci
Gîndirile străbate-mi,
Revarsă liniște de veci
Pe noaptea mea de patemi...

spune el, zănaticul, dianaticul (de la Diana, cum sugerase Hasdeu). Cum de nu vede Luceafărul lucrarea ce a și început să facă pe pămînt, înfrumusețînd viața celor de aici ?

Dar ce este încă mai cuceritor, și ce nu înțelege exasperatul Luceafăr-Faust, este că fata, căreia iubitul „Abia un braț pe gît i-a pus / Și ea l-a prins în brațe", fata aceasta din lut și spumă, îmbătată de noapte, de tinerețe și iubire, dintr-o dată, la vederea Luceafărului, se regăsește în noblețea ei umană, și exclamă, în brațele iubitului ei chiar : „Cobori în jos Luceafăr blînd..."

Așadar iubirea ei pămîntească nu-i mai înseamnă nimic ; făptura individuală vrea iubirea *cealaltă*. Iar acum, ea nu-i mai spune Luceafărului : „Și viața-mi luminează !", ca în două rînduri mai înainte, cînd îl chemase, ea îi spune : „Norocu-mi luminează !" Ea, ca orice făptură individuală, stă sub semnul norocului, al întîmplării,

Scanned with OKEN Scanner

al contingenței. Natura generală, singură, ar aduce necesitatea. Dar sub care necesitate să se rînduiască făptura de jos ? pe care s-o invoce ? mireasa cărei legi să fie ?

Deschiderii acesteia, atît de curate în întinarea ei chiar, Luceafărul îi răspunde cu orbirea din el, pe care nu i-o risipise nici măcar Părintele cel mare, cu lecția lui. Și el exclamă : „Ce-ți pasă ție chip de lut / Dacă-oi fi eu ori altul". Dar tocmai asta îi ceruse fata, să-i lumineze norocul, contingența, și să-i spună dacă el este cu adevărat mirele așteptat, ori altul ; să-i spună care e sensul ei de iubire necesar. Căci nu te poți gîndi, cînd Luceafărul declară : „eu ori altul", cum că vrea să spună : „eu ori Cătălin". Este absurd să crezi, oricît l-ai socoti un Cătălin al Cerului, că el ar putea să se pună în cumpănă cu un nechemat de jos, pe care de altfel fata îl și pierduse, în puținătatea lui, sub șirul lung de tei. „Eu ori altul" nu poate fi decît : o natură generală ori alta, un sens general ori altul, o lege ori alta.

Lumea necesității și lumea contingenței nu s-au întîlnit. Dar s-au căutat. Și dacă Luceafărul se trage îndărăt în nefericirea sa de a fi „nemuritor și rece", lumea aceea de jos a învățat cu adevărat să-și ridice privirile către el, sau către altul ca el, de parcă ar sta să spargă cercul său cel strîmt, în care doar norocul o petrece.

Acum, abia, lămurirea dată de poet însuși, asupra sensului alegoric pus în joc de el, își capătă explicația, poate. Soarta Luceafărului este soarta geniului, spune Eminescu ; nu poate ferici pe nimeni și nu poate fi fericit. Dar geniul, pentru el, nu reprezintă o simplă hipertrofie a eului, cum vroia uneori veacul al XIX-lea, în viziunea lui psihologistă de rînd ; ci reprezintă acel eu care a aflat că „este în noi ceva mai adînc decît noi înșine", așadar eul care și-a găsit sinele. Geniul este cel ce știe despre sensurile generale ale sinelui, despre legi și necesitate. Dacă geniul seamănă cu Luceafărul, este fiindcă poartă în el generalul, la care vrea să „ridice" lumea norocului. Să coboare el în această lume nu poate, chiar dacă o clipă ar dori-o. Să ridice de-a dreptul individualul la ordine, la lege, la general (s-o facă astru pe Cătălina), nu îi este dat. Nefericirea geniului este așadar de ordin

Scanned with OKEN Scanner

ontologic și ea. Căci geniul știe de ființă, în timp ce omul de rînd nu știe. Lumea ar trebui să prindă ființă, prin geniu, dar rămîne una a contingenței.

Și totuși, trecerea geniului prin lume, ca și trecerea lui Hyperion — pe-deasupra-mergătorul — lasă în urmă-i o dîră de lumină și un zvon al ordinii. Trecerea lui Eminescu prin lumea noastră, ce extraordinară ordine nu a adus ea, cîtă *ființă* nu a instituit, cu toată nefericirea și dezordinea din el! Dacă astăzi ființa românească ține, este într-o măsură, poate încă nedeplin lămurită, dar sigură, pentru că a trecut un Eminescu prin lumea ei.

Iată, așadar, că se întîmplă totuși ceva deosebit în lumea de jos, pe care geniul n-a putut-o salva în felul cum vroia el. Ba chiar se întîmplă ceva de necrezut: lumea aceasta de jos vine *ea* să salveze geniul, așa cum pe Faust îl mîntuia, nu credința sau isprava sa științifică și lumească, ci îndurarea lui Gretchen.

La capătul poemului eminescian, un nelămurit sentiment de armonie îți rămîne, în ciuda dizarmoniei dintre cele două ordini, cea a generalului și cea a individualului. De ce armonie? Pentru că în timp ce ordinea generalului a fost tot timpul încrîncenată și zbuciumată, ordinea sau dezordinea individualului și pămîntescului au stat cu seninătate — în termenii ontologici menționați am spune: cu bunătatea lui „a fi întru" — sub semnul deschiderii, al dăruirii de sine și al transfigurării.

Firește, Cătălin, sumar cum este, rămîne senin pentru că nu știe. Dar fata *știe*, și este senină încă. Luceafărul este nefericit, dar pe ea nu a făcut-o nefericită, cum crede Eminescu despre geniu. Fără să vrea, poate, el a creat în fata de aici un splendid exemplar de feminitate, superior naivă, dar și detașată. Ea nu stă sub judecata și prejudecata societății, ca Gretchen, care întreabă pe Faust dacă crede în Dumnezeu, gîndindu-se la Dumnezeul cununiilor.

Este o Gretchen fără crisparea acesteia, o natură liberă de orice strînsoare, dintr-o dată deasupra erosului, pe care nu-l cunoaște, dar nici nu-l refuză. Dacă ar fi avut un copil, ca Gretchen, nu l-ar fi aruncat în fîntînă.

Scanned with OKEN Scanner

Ea greșește, dar aspiră mai departe. Și așteaptă în continuare, ca tot ce este individual, să se iveasică mirele, fie și nemuritor — dar nu rece.

[*Sentimentul românesc al ființei*, Editura Eminescu, 1978, p. 96—109.]

I. COTEANU

DINTRE SUTE DE CATARGE sau POEMUL SIMETRIILOR SIMBOLICE

Vom încerca în cele ce urmează să punem în lumină simbolurile din poemul lui M. Eminescu menționat în titlu. Ne bizuim pe metoda decodării în trepte. Potrivit cu această metodă, cititorul face la un text artistic cel puțin două decodări, dintre care una e simplă sau *ingenuă*; a doua, mai profundă, este *simbolizatoare*, căci cu ajutorul ei se pot dezvălui, după părerea noastră, semnificațiile lumii textului poetic însuși.

Orice lectură este, cum se știe, un proces mental cursiv și recursiv, pentru că un element din discurs se leagă în mod necesar cu alte elemente anterioare, iar cînd cititorul își dă seama că are de a face cu un limbaj deosebit de cel curent îi caută în repertoriul său înțelesurile corespunzătoare. Cît de ușor sau cît de greu le găsește, cît de greu sau de ușor le asociază cu cele curente din diferitele părți ale textului poetic sperăm să reiasă în mod indirect și din desfășurarea demonstrației de față.

Să admitem că cititorul poemului *Dintre sute de catarge* este o persoană sensibilă la semnalele prozodice, cu o cultură medie, cu reacții firești la noutatea reprezentării lucrurilor dintr-un poem și că nu este influențat de prejudecăți speciale. El nu va fi deci prea mirat cînd i se va atrage atenția chiar de la început că poezia citată are două părți clare, care pot fi puse pe două coloane, primele două strofe pe o coloană, celelalte două

Scanned with OKEN Scanner

pe altă coloană, fie și numai pentru că cele două dintîi sînt întrebări, iar următoarele două, nu. Cum însă ele par răspunsuri, deși nu explicite, la primele, așezarea în modul arătat poate să reflecteze mai mult decît o simplă simetrie formală. [...]

Întrebări	Răspunsuri
Dintre sute de catarge Care lasă malurile, Cîte oare le vor sparge Vînturile, valurile ?	De-i goni fie norocul, Fie idealurile, Te urmează în tot locul Vînturile, valurile.
Dintre păsări călătoare Ce străbat pămînturile, Cîte-o să le-nece oare Valurile, vînturile ?	Nențeles rămîne gîndul Ce-ți străbate cînturile, Zboară vecinic îngînîndu-l Valurile, vînturile.

Nu sînt astfel puse în valoare numai cele două serii de întrebări și cele două serii de răspunsuri posibile, ci și factorul de legătură, refrenul, ultimul vers al fiecărei strofe. El prezintă o inversiune simetrică însoțită de cîte o afirmație care, la prima vedere, nu se cuplează cu întrebările anterioare. Răsturnării refrenului, în aparență numai de natură prozodică, îi corespund cîteva deplasări de sens din strofele 1 și 2. *Catargele,* din 1, care bănuim că au și fost echivalate de cititor de la prima decodare simplă cu „corăbii", vor fi sparte, nu rupte, iar *păsările călătoare* din 2, deși străbat pămînturile, nu mările, vor fi totuși înecate. În primul caz, deși valurile sparg corăbiile, refrenul începe cu *vînturile,* iar în al doilea, cu *valurile,* pentru că ele înecă.

Forțele din versul-refren au rol diferit în primele două strofe în comparație cu următoarele două. În primele, ele distrug, în celelalte, continuînd să acționeze, sînt sau numai însoțitori, sau repetă, cum spune strofa 4, un gînd rămas neînțeles. Ele agită însă permanent lumea, de la corăbii la păsări, de la acestea la omul care a renunțat la noroc și idealuri, în sfîrșit, la gîndul neînțeles din cînturile omului-poet. Distribuția versului-refren întărește tensiunea dintre cele două părți ale poe-

Scanned with OKEN Scanner

mului, tocmai pentru că pune în relief deosebirile, ceea ce, pe de altă parte, sugerează o apropiere între ipostazele lumii din strofele 1 și 2 și cele din strofele 3 și 4. În strofele 1 și 2, obiectele pe care vînturile și valurile le pot distruge sînt lucruri concrete, cel puțin la prima vedere, și în orice caz la decodarea ingenuă, pe cînd cele din strofele 3 și 4 sînt lucruri generale (omul-poet) sau abstracte (*„gîndul / Ce-ți străbate cînturile“*). Schimbarea centrului de interes este însă în așa fel ordonată, încît, datorită menținerii paralelismului, echivalarea dintre lucrurile concrete și cele abstracte pare cerută de simetria întregului. Să se compare din acest punct de vedere și versurile de mai jos din prima coloană cu cele din a doua :

...păsări călătoare	...gîndul
Ce străbat pămînturile	Ce-ți străbate cînturile

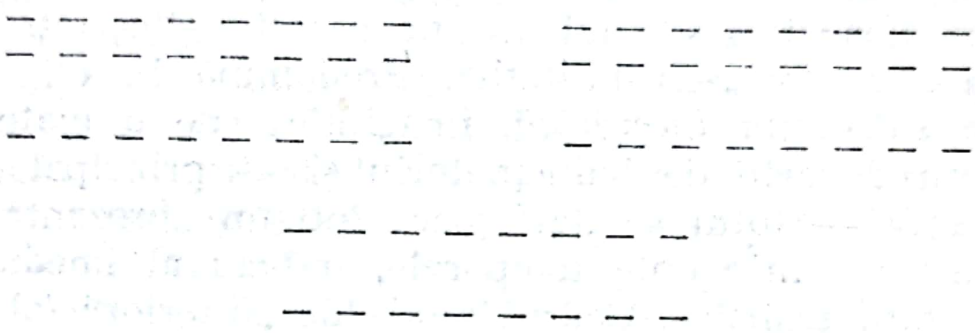
și se va înțelege, după toate cele spuse pînă aici, de ce socotim că *străbate* nu este repetat la întîmplare. Devine deci imperioasă o nouă interpretare a agenților din versul-refren. Personificarea discretă din strofa finală, unde valurile, vînturile „îngînă“ un gînd, trimite la o reprezentare generalizatoare și simbolică, nu a unuia sau altuia din cei doi termeni, ci a amîndurora luați împreună. Ei sînt laolaltă un nume pentru destin. Imaginat astfel, destinul leagă între ele lumile poemului, căci, după cum corăbiile sînt făcute să lase malurile pentru a ieșit în vîltoarea mării, păsările călătoare să străbată pămînturile, tot astfel poetul este făcut să fie urmat *în tot locul* de vînturile și de valurile lumii, chiar dacă își gonește norocul, simbol al satisfacțiilor materiale, și idealurile, simbol al realizărilor lui spirituale.

Din momentul acceptării agenților din versul-refren ca simbol al destinului poetului și creației sale, treapta decodării simple este depășită. Orice nouă întoarcere către prima parte a poemului ia de aici înainte alt caracter. Ea permite interpretarea catargelor „care lasă malurile“ ca alt semn pentru ideea cuprinsă în cuvintele

Scanned with OKEN Scanner

norocul și *idealurile* izgonite, iar *păsările călătoare* ca alt semn pentru gîndul care zboară veșnic îngînat de valuri și de vînturi, ambele efecte ale destinului implacabil imaginat în versul-refren.

Pornind de la paralelismele, echivalențele și simbolizările arătate și plasînd între ele versul-refren identic în strofele 1 și 3, căci întrebarea din strofa 1 și cea din strofa 2 sînt retorice, obținem următoarea schiță (liniile reprezintă silabele) :



Un cititor cu imaginație picturală ar putea să vadă aici imaginea stilizată a unei păsări cu aripile desfăcute ori înălțarea și coborîrea valurilor, zbuciumul și mișcarea lor necontenită. Schița se potrivește întru totul și strofelor 3 și 4.

Nu știm dacă această imagine va fi fost și în mintea poetului, dar că el a sugerat prin prozodie ridicarea și coborîrea valurilor este neîndoielnic, după cum legănarea lor poate fi asemuită cu un fîlfîit de aripi.

A spune în concluzie că, de fapt, corăbiile și păsările călătoare sînt ipostaze simbolizatoare ale poetului ni se pare obligatoriu, dar a nota încă o dată că această concluzie este impusă de simetriile poemului poate nu mai este necesar, faptul fiind evident. În orice caz, prima coloană se reflectă printr-o proiecție simbolizatoare în a doua coloană, ceea ce ne-a și determinat să numim *Dintre sute de catarge* poemul simetriilor simbolice.

[*Analize de texte poetice*. Antologie. Editura Academiei R.S.R., 1986, p. 150—152.]

Scanned with OKEN Scanner

SONETUL *AFARĂ-I TOAMNĂ*

Să evidențiem printr-un exemplu faptul că în opera eminesciană „reflexivitatea" înțeleasă ca *structură artistică* nu e menită a o „steriliza", „delirici za" — și cum s-a mai spus — pe cea a „sensibilității", ci o îmbogățește și o rafinează invariabil. Primul dintre cele trei *Sonete* publicate în 1879, *Afară-i toamnă,* pare să se situeze doar sub semnul atît de caracteristicei structuri eminesciene a „sensibilității". Predomină în el, adică, *densa substanță impresivă,* imaginile-s de o materialitate nu departe de halucinatoriu și — principal semn distinctiv — totul se desfășoară într-un „prezent" sustras altor contingențe temporale, indiciu al imediateței și acuității trăirilor. Cadrul erotic de „interior" (altminteri, cît se poate de rar în lirica eminesciană) e — ca în *Noaptea...*, *Dormi !*, *Singurătate,* alte cîteva poeme — un simbol al ieșirii din „devenire", e meterezul pus între tot atît de simbolica vremuială de afară, autumnală, parcă menită a răvăși toate, și uman-demiurgica putere de a trăi „clipa" ca pe o „veșnicie", atunci cînd ea s-a ridicat la regimul de intensitate al *extazului :*

Afară-i toamnă, frunză-mprăștiată,
Iar vîntul zvîrle-n geamuri grele picuri ;
Și tu citești scrisori din roase plicuri
Și într-un ceas gîndești la viața toată.

Pierzîndu-ți timpul tău cu dulci nimicuri,
N-ai vrea ca nime-n ușa ta să bată ;
Dar și mai bine-i, cînd afară-i zloată,
Să stai visînd la foc, de somn să picuri.

Și eu astfel mă uit din jeț pe gînduri,
Visez la basmul vechi al zînei Dochii ;
În juru-mi ceața crește rînduri-rînduri ;

Scanned with OKEN Scanner

Deodat-aud foșnirea unei rochii,
Un moale pas abia atins de scînduri...
Iar mîni subțiri și reci mi-acopăr ochii.

Sub specia formal-gramaticală, ca și prin semantism și aspect stilistic, toate reprezentările din poem rezidă sub semnul unui *prezent* ca și *etern* (și nici într-un fel „schopenhauerian"), sau al contragerii unei durate deloc neglijabile într-un cadru temporal restrîns la maximum („într-un ceas gîndești la viața toată", „visez la basmul vechi al zînei Dochii") ; probă semiotico-lingvistică de resimțire a toate ca desfășurîndu-se în „clipa de față", umplînd-o cu densitatea și intensitatea lor în asemenea măsură, încît o dilată incomensurabil, proiectînd-o pe dimensiunile *veșniciei*. Din șaptesprezece verbe, cîte marchează cu mijloacele lor specifice ambianța circumscrisă în sonet, unsprezece aparțin indicativului prezent ; timp gramatical-stilistic prin excelență definitoriu pentru ceea ce am numit „structura sensibilității" în lirică, în alte genuri ale artei cuvîntului. O astfel de supremație numerică e grăitoare prin sine însăși în ceea ce privește „marca" structurantă și structurată a sonetului. Dintre celelalte cinci verbe, două sînt la gerundiv, timp gramatical care poate să semnifice tot atît de bine „durativul", ca și sutragerea de sub regimul „devenirii" ; subordonarea lor funcțională la cerințele „structurii sensibilității" e, prin urmare, manifestă. Și nu altă funcție gramatical-stilistică o are singurul verb la optativ, precum și cele trei la subjonctiv, toate fiind situate la *prezentul* respectivelor moduri verbale. Vom vedea, în continuare, că e de tot interesul să se urmărească și prin alte detalii de expresivitate cum alcătuirea compozițională a sonetului se subordonează fără nici un fel de abatere exigențelor structurii sensibilității. Înțelegerea faptului că orice ansamblu structural înglobează nu constituenți identici (fără relief, funcție distinctă și relativă independență în raport cu totalitatea ce-i integrează), ci antinomic-complementari și dispuși într-o ordine a simetriilor contrastante, se verifică în asemenea poem pretutindeni, la nivelul „semnificantului" și al „semnificatului", confirmînd și în felul acesta calitatea de capo-

Scanned with OKEN Scanner

doperă a sonetului eminescian. Se verifică și pe astfel de plan că „structura“ e autentică, întru totul viabilă, semnificînd starea de „existență“ numai întrucît gradul de *tensiune* a contrariilor dinăuntrul ei e la limita dincolo de care ar începe dezintegrarea, însă fără a o depăși. Și nu par atîtora operele eminesciene — cum a zis scriitorul despre Shakespeare — „așa de rupte, așa de fără legătură între sine“, numai fiindcă autorul nu le concepea din perspectiva unei omogenizări vizibile tuturor, dar ca subtilă, complexă însumare de eterogenități în absconsă tensiune complinitorie ? Dramaticitatea scrisului eminescian cum s-ar explica altminteri ?

În sonetul *Afară-i toamnă,* cum observasem, izbitoare e „materialitatea“, explicabilă prin prevalența în poem a „structurii sensibilității“. Însă trebuie să începem a semnala că toate acestea se lămuresc nu și prin absența din sonet a „structurii reflexivității“, îndeosebi, iar a „imaginativității“ într-o anumită măsură, ci prin prezența lor nemanifestă (care „nu se vede“, reamintim că zicea poetul), dar tocmai astfel devenind operantă ca și ocult. În afară de numărul precumpănitor al verbelor ținînd de prezentul indicativului, materialitatea impresivă apăsată s-ar părea că se sprijină doar pe substantive la îndemînă, ivindu-se izolat ori însoțite de adjective tot atît de curente, în poziție de epitet simplu, numai într-un caz acesta dublîndu-se. Ambianța mai largă, naturistică, e de „toamnă“. „Frunza“-i „împrăștiată“ de „vînt“, care, asociindu-și pornirile distrugătoare ale tuturor stihiilor, proiectează în „geamuri“ salve „grele“ de „picuri“. Decor prebacovian, după cum se vede, inclusiv în privința economiei de mijloace, împinsă la limită ; un adverb în perechea liminară de versuri, două verbe, cinci substantive dintre cele mai obișnuite, abia două epitete. Astfel structura artistică a sensibilității își asigura din bun început preeminența. În ipostaza evocată atît de parcimonios, cu nu știu ce aer neutral, priveliștea e angoasantă ; răscoala elementelor, înfățișîndu-se la scară parcă universală, devastează nu numai ultimele vestigii din ceea ce va fi fost magnificul templu estival al naturii, ci — an-

Scanned with OKEN Scanner

ticipînd printr-asta *Lacustra* lui Bacovia — se prezintă și ca o amenințare sibilinică pentru lăcașul atît de fragil-proteguitor al fericirii omenești. Însă, deosebindu-se net din acest punct înainte de compunerile unor mari scriitori români și străini, sonetul confirmă întru totul amintita opinie eminesciană cum că la unii creatori de frumos „predomină" o structură, la alții — „alta" și că numai cumpănirea lor neștirbitoare de înțelesuri și expresivitate „e perfecțiunea, purtătorul ei — geniul".

Întocmai astfel se petrec lucrurile în sonetul *Afară-i toamnă*. Fără a-i primejdui supremația, structura „reflexivității" și cea a „imaginativității" artistice încep a o sprijini subiacent pe cea a „sensibilității", cu deosebire de la primele două versuri înainte, sporindu-i, diversificîndu-i funcțiile. Mai cu seamă acțiunii latent conjugate a „reflexivității" și „imaginativității". eminesciene, i se datorește îmbogățirea în progresie neabătută a registrelor, densificarea „atmosferei" lirice. Prin simetrie antinomic-complementară cu priveliștea diluvială de „afară", cea de „interior" se desfășoară paralel numai pînă la un punct, în sensul mulcomirii senzațiilor vitale umane exacerbate, al acordării lor (prin subtilă anticipație) cu starea de „odihnă" și de „germinație latentă", proprie următorului ciclu de existență pe care îl pregătește la nivel ontic răzmerița autumnală. Altminteri, involuția aceasta analogă nu merge pînă la neantizarea autonomiei existențiale specifice omului, care actualizează potrivite resurse împotrivitoare față cu orice „vremuială". În următoarele douăsprezece versuri ale sonetului, „impresivitatea" (semn de nediminuată predominație a structurii sensibilității) își culege materia aptă de a o menține în starea de vibrație exclusiv din perimetrul *domestic*. Iar acesta e un semn că direcțiile ei de receptivitate nu acționează atît de spontan pe cît s-ar crede, ci încep să fie orientate de structurile artistice — vom vedea cît de specificat acționînd — ale „reflexivității" și, „imaginativității". Afară, „ura" dintre elemente oferă un spectacol agonic, fiindcă — așa cum mereu se prezintă lucrurile în viziunea eminesciană — elementul malefic din principiul constitutiv al onticului (= „antitezele sunt viața")

Scanned with OKEN Scanner

repurtează fie și temporar, însă în ciclică revenire, victoria asupra celui benefic. Lăuntric, în *toposul* prin definiție omenesc, acordîndu-se cît se cuvine cu neprielnicia din exterior, însă tot pe atîta și împotrivindu-i-se, domină pacea reculeasă a cărei emblemă e *iubirea;* adică principiul antropologic care — după Eminescu (aici, pretutindeni în creația sa, pînă la *Luceafărul)* — reprezintă pricipalul mod conceput ca un *deziderat* și ca o *posibilitate* a omului de a trăi nu numai potrivit cu „măsura"-i proprie, ci și de a nimeri căile de a se pune în acord cu „măsura" celor ce-s în afara sa. Nu a zis poetul în *Scrisoarea* V (e drept că, în contextul de acolo, numai din unghiul dezideratiV) că, privind „adînc" în ochii femeii îndrăgite, „ți-ar părea cum că înveți / Cum viața preț să aibă și cum moartea s-aibă preț" ? Tocmai întrunind virtuțile trebuitoare spre a găsi condiției umane o cale de acord cu sine și cu „Firea", aici, în *Afară-i toamnă,* dragostea e cu atît mai intensă, cu cît e mai nespectaculară. E parcă în felul dintotdeauna al raporturilor umane, imprimînd oricărei atitudini, îndeletnicirilor, gesturilor, pecetea unui ceremonial s-a zice inițiatic într-ale armoniei, care poate dăinui egală sieși, în contrast cu alternanța de armonii și dizarmonii din natură. Sesizați deosebirea imensă dintre asemenea „atitudine" eminesciană *exponențial* „omenească" și în atîtea feluri canonizata „antiteză" romantică? Prim-planul textului menține constant reprezentarea sensibilă nemijlocită, în prelungirea celei din perechea de versuri liminare, însă imperceptibil mai subțiat-stilizată, potrivindu-se — și împotrivindu-se — după „măsura" specific umană unei durate și unui cadru natural al involuției. *Femeia* își petrece vremea cu „dulci nimicuri", rememorîndu-și existența legată mai nemijlocit decît a bărbatului de mobilurile prioritare ale geniului speciei, reconstituind cu „scrisorile" de atîta răsfoire „roase" vîrstele unei iubiri care pentru ea se confundă cu „viața toată". *Bărbatul,* cu disponibilități de trăire și retrăire mai obiectivată a dragostei, de proiectare latent-„reflexivă" a acesteia în cadre vaste (ca totdeauna, la Eminescu), stă „la foc" — acest simbol imemorial (nu e nici o trebuință de Bache-

Scanned with OKEN Scanner

lard, aici) al condensării vitalității în forme unde trăirea nu e dezbinată de luciditate, de reveria demiurgică, de alianța cu forțele benefice ale naturii. El visează „la basmul vechi al zînei Dochii", extinzînd așadar cadrul rememorativ al iubirii pînă la prototipia ei autohton-mitică. Pentru ca, reeditînd atitudini ca acelea din *Floare albastră*, femeia (aici, ca și acolo, cea exponențial-eminesciană, nu cu fire de „Dalilă") să restabilească „măsura" omenește-firească a trăirilor, readucînd cele două rememorații paralele ale dragostei în ipostaza de *stare*, nu doar de *reprezentare* („Iar mîni subțiri și reci mi-acopăr ochii").

Pentru oricine a putut deveni astfel perceptibil modul în care „structura sensibilității" și-a menținut supremația neștirbită în sonetul *Afară-i toamnă*, iscînd o viziune halucinant de „reală" a dragostei ca regim sufletesc de extaz calm, opunîndu-se unei ambianțe naturistice a tuturor neacalmiilor. Cît de departe-s toate, aici, de reprezentarea tematologică stereotip-tradițională, care ne instruiește asupra a ceea ce se cheamă „natura și dragostea în poezia lui Eminescu" ! Însă rămîne să mai relevăm prin cîteva detalii că supremația impresivă de care vorbeam nu ar fi fost posibilă, nici producătoare de mari și diferențiate efecte artistice, fără o strictă îndiguire a fluxului „sensibilității", efectuată *dinăuntru* prin acțiunea conjugată a ceea ce am numit „structura reflexivității" și a „imaginativității" artistice. Contragerea în „clipă", menținerea impresiilor într-un „prezent" ca și intemporal nu aparțin naturii primare a omului, ci sînt operații derivate, caracteristice stării sale de cultură, îndeosebi de plăsmuitor de artă. Lucru cu deosebire izbitor în *Afară-i toamnă*, care și din acest punct de vedere e un poem eminescian prototipic. Dintre manifestările originale ale firii omenești, cele mai nemijlocit supuse legilor generale ale devenirii sînt tocmai senzațiile, potrivit caracterului lor de spontaneitate desăvîrșită, particularității de a se ivi la nivelul mai multor — sau tuturor — simțurilor deodată, substituindu-se cu repeziciune, parcă alungîndu-se unele pe altele, într-o veșnică procesualitate involuntară, informă. Cînd ai simțit ceva (în ordinea mai curînd psihică, nu atît fizică, bineînțeles), aceasta a și intrat în tre-

cut, cu tot ceea ce conținea unic, irepetabil. De aceea, într-o accepție mai curentă decît cea particularizată prin binecunoscuta exclamație goetheană : „Clipă, oprește-te !“, nici o impresie nu poate fi smulsă din curgerea ei implacabilă, ireversibilă. Poate fi însă readusă din trecut, datorită faptului că și despre ea se poate zice, ca despre orice există (parafrazîndu-l pe Horațiu) : nu a murit în întregimea ei. Două însușiri specific umane fac posibilă această readucere secundă în „prezentul“ conștiinței : *memoria voluntară* și *memoria involuntară*. Printr-un atribut al ei, memoria voluntară e reazimul psihologic — dar și mai cuprinzător antropologic — a ceea ce am numit „structura reflexivității“ în artă, constituind o procesualitate inversă și care poate fi provocată, diriguită după voie în raport cu „Erlebnis“-ul senzorio-impresiv de aievea. La nivelul „terminelor intermediare“ dintîi ale acestei procesualități „cu semn întors“ (cum ar fi zis Eminescu) ia naștere „structura reflexivității artistice“. Aceasta, în sensul că readucerea în prezentul memoriei — fie și *a posteriori*, ca „amintire“ a celor trăite cîndva — se efectuează printr-o selectare potrivită cu anume intenționalitate artistică a ceea ce nu și-a pierdut forța impresivă implicită, precum și semnificația tot atît de puternică, dar explicită din chiar momentul trăirii de aievea ; ori și-a actualizat în atingere cu experiențe ulterioare valori impresivo-semnificative, care la vremea lor au putut trece neobservate. Pe treptele următoare ale amintitei procesualități invers ia naștere ceea ce s-ar putea numi „structura reflexivității abstractizatoare“, de care beneficiază în mod curent omul de știință, filosoful specializat, dar nu și (în afară de excepționale situații) creatorul de frumos. Cît privește „memoria involuntară“, adică acea neașteptată erupție în conștiință a unor trăiri ce păreau pentru totdeauna uitate, dar, prin impactul cu experiențe noi ori cu aspirații obsesive, inundă „prezentul memoriei“ cu reprezentările lor nălucitor de „vii“, ea nu mai constituie doar temelia strict psihologică, ci și totalizant antropologică, a ceea ce am numit „structura imaginativității“.

Trebuiau făcute și asemenea precizări (mai mult sau mai puțin „genetice“) spre a se înțelege mai bine ceea ce

Scanned with OKEN Scanner

începusem să relevăm în legătură cu *Afară-i toamnă.* Că acest poem stă sub semnul precumpănitor al „structurii sensibilității", situînd o „clipă" rară de iubire într-un „prezent" ca și „etern", am văzut cum se verifică la nivelul diferiților *constituenți* ai semnificatului. Însă că, prin asta, poemul s-ar situa în categoria liricii de „iubire fericită" — infirmînd astfel „schopenhauerismul" poetului, cum socot a putea susține comentatorii de ocazie — iată ceea ce nu se mai verifică. De aici înainte încep să se ivească, răsturnătoare de prejudecăți și superficialități adînc înrădăcinate, paradoxele în suită ale — după limbajul uzitat de-un timp — *constituenților semnificantului artistic* eminescian. Sensibilitatea e, după cum am constatat, dintre manifestările omenești specifice, cea mai supusă legilor „devenirii". Pînă s-o *comunici,* a și intrat în „trecut" — ca într-un flux *preformal,* dar *neformat,* nestructurat ; trebuie s-o *readuci* în „prezent", s-o actualizezi cu sprijinul complex-selector al „memoriei voluntare" și „involuntare", *conjugat* (etanșeitate netă între acestea nu există), pentru ca ea să se „structureze". Ceea ce-i întru totul în firea lucrurilor. Dacă *arta e reflectare-refracție,* atunci trebuie să se admită anterioritatea „reflectantului" în raport cu ulterioritatea „reflectatului-refractant". Iar așa fiind, *teoria distanțării* față de evenimentele, impresiile, trăirile ce urmează a fi „oglindite" — fără a fi canonizată în vreun fel — dobîndește în orice tip de creație artistică un statut ontologic de neclătinat altminteri decît prin iluziile și veleitățile patent voluntariste. Putem deci conchide, înainte de a trece la noile exemplificări ce se impun, că *sensibilitatea,* considerată ca trăire senzorial-impresivă nemijlocită, nu constituie o *structură* pe deplin „umanizată" (de vreme ce e numai *pătrunderea* în „omenesc" a *ceva* din atributele „onticului"), ci numai *materia* și *posibilitatea* acesteia, atît din perspectiva generic antropologică, precum și din cea specific artistică. Abia trecerea ei din ipostaza *preformală* a manifestării ca atare în acea de „zăcămînt" al *memoriei voluntare* și *involuntare* constituie un început de structurare — la nivelul subconștientului și al inconștientului (Cine zicea că *psihologia profunzimilor* este incom-

Scanned with OKEN Scanner

patibilă cu *structuralismul*? Sîntem în pragul unui nou „umanism", cînd profunzimea de cunoștințe aparent eterogene din era revoluției tehnico-științifice se va unifica de pe o bază nouă ; Eminescu îl întrezărea). Mijirea structurantă de care vorbeam se continuă și se încheie prin amintita procesualitate inversă a readucerii senzațiilor și impresiilor din „depozitul" amintirilor în „laboratorul" conștiinței *reflexive* și *imaginative*, potrivit unor impulsuri între care iarăși nu poate să existe separație absolută : pragmatice, teoretice, artistice. În fine, recurgînd la o comparație minimală cu pictura, am putea zice că „structura sensibilității" în orice tip de artă se aseamănă varietății și concreteței culorilor, care într-un tablou izbutit par să acopere totul, să nu mai lase loc decît pentru propriul „mesaj". Și totuși, „codul" acestuia îl constituie „desenul" prealabil (pînă la urmă disparent), precum și celelalte detalii de „concepție" mai cu premeditare chibzuite ori mai spontane în ceea ce privește alegerea, îmbinarea, densitatea cromaticii, cărora numai „reflexivitatea" și „imaginativitatea" artistică le conferă o semnificație de amănunt și de ansamblu. Iată cum *structurile fundamentale* ale oricărei creații de artă nu pot să se ivească și să vieze fără o inextricabilă — practic nestudiată metodic — intercondiționare.

Reîntorcîndu-ne acum la textul sonetului *Afară-i toamnă,* vom înțelege mai bine cum „structura sensibilității" *se face, se configurează* parcă sub ochii noștri. Actualizarea, distribuirea, potențializarea „materiilor" ce au premers-o fusese determinată de *concepția* lucid artistică de la temelia poemului, de „structura reflexivității" (în ipostaza ei încă doar *inteligibil-concretă,* nu *logic-abstractizantă),* precum și de fericitele întregiri — numai aparent spontane — ale acestei „concepții" în ordinea dilatării perspectivei, a unificării și densificării atmosferei lirice, datorită „structurii imaginativității". E de relevat de altminteri de pe acum că, îndeosebi fără intervenția „structurii reflexivității" artistice, „sensibilitatea" creativă se despletește în „sensiblerie", iar „imaginativitatea" — în „imagerie" ; pericole pe care, cu gustul său infailibil, neîncrezîndu-se în ușurința cu care elabora,

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu le-a evitat recurgînd la tehnica *variantelor* (altă explicitare „genetică“ inexistentă pînă acum), neanihilată nici după publicarea unei scrieri (a se vedea, prin comparație, *Făt-Frumos din tei* și *Povestea teiului*, apoi versiunea din *Convorbiri literare* și cea din *Timpul* a *Scrisorii III* etc.). Aceeași e situația și în cazul sonetului *Afară-i toamnă*. Versiunile dinaintea celei publicate la 1 octombrie 1879 în *Convorbiri literare* (cf. *Ms.* 2268, f. 14—15, din 1876—1877 ; *Ms.* 2261, f. 139, din 1878 ; *Ms.* 2279, f. 1, din 1878—1879 ; *Ms.* 2260, f. 238, din 1879) își pot spune un cuvînt lămuritor în privința „genezei“ structurilor — prea adesea ocolită de către specialiști. Destinat prin intuiție originară să reprezinte un instruitor-artistic sistem de *opoziții* între „ontic“ și „antropologic“, în versiunile experimentale poemul dezvăluia repetate indecizii și tatonări. Șovăiala dintîi viza, în toate cele patru versiuni preliminare, determinarea *contrastelor de cadru* : abia pomenită, prin acel „afară-i sloată“ de pe la mijlocul primelor trei variante ale sonetului, opoziția dintre „vremuiala“ din natură și liniștea tutelată de iubire a „interiorului“ nu se ridica la *tensiunea* ce s-ar fi impus. În versiunea imediat premergătoare celei publicate, neajunsul amintit tindea să fie înlăturat, numai că în chip inadvertent : „Afară-i iarnă, vi[s]col, frunza-noată / Iar vîntul zbate-n geamuri [grele picuri]“. Osebit de faptul că „sloata“ nu avea cum să concorde cu anotimpul iernatec, de „vi[s]col“, cadrul exterior era nepotrivit aproximat ; *iarna* simbolizează prin înțelesul adînc „odihna“ firii, adică ceva asemănător, nu opozițional, în raport cu celălalt fel de „odihnă“, cu *dragostea* egală sieși în ipostaza ei de „reculegere“. Pe de altă parte, versiunile dinaintea textului publicat vădeau o determinare a detaliilor împinsă pînă la prozaic („Astfel mă-ncurc de voie-n dulci nimicuri, / De muști mă apăr, cari zboară roată...“ ; „Dar și mai bine-i cînd afară-i sloată, / Să stai fumînd la foc, de somn să picuri“ ; etc.). Revelatoare totuși pentru *geneza* din impulsuri *amintitor-reflexive* a „structurii sensibilității“ sînt, în succesivele formulări, numai versul liminar și cele venind în completare : „Gîndirea mea în vremi trecute-noată, / Deschid volume mari și vechi ti-

Scanned with OKEN Scanner

picuri, / Citesc scrisori păstrate-n roase plicuri /. Și-mi amintesc pe rînd viața toată" ; „Cînd mintea ta în vremi trecute-noată, / Faci versuri nouă după vechi tipicuri [...]"; „Cînd gîndul tău în vremi trecute-noată [...]" ș.a.m.d. Însă, concepînd în versiunile premergătoare „interiorul" ca pe o ambianță de reverie singuratică, nu figurînd două reculegeri paralele și restrînse în sine pînă la ivirea gestului ca și magic de substituire a *reprezentărilor* oricît de voluptoase cu *trăirea* („mîni subțiri și reci mi-a-copăr ochii"), poetul nu ajunsese a-i inculca sonetului tensiune și lărgime de semnificații în cel puțin două privințe. Simetriile complinitor-antinomice din modul de a trăi epifenomenele iubirii încă nu apăruseră : acele „tu citești scrisori din roase plicuri" ș.c.l., atribuite în versiunea publicată *femeii ;* acel „Și eu astfel mă uit din jeț pe gînduri, / Visez la basmul vechi al zînei Dochii" etc., semnificînd în versiunea din *Convorbiri...* atitudini caracteristice ale *bărbatului.* Încît, parafrazînd cele ce-i scria poetul lui Iacob Negruzzi, s-ar putea zice că în versiunile dintîi ale poemului *sensibilitatea,* abia la început de structurare, „îneca" prin amestecul nelimpezit de elemente necesare și prisoselnice *reflecția* și *fantazia.*

Abia prin reliefarea potrivită a demnității cuplului generic uman („bărbat" — „femeie"), așa cum se observă în versiunea publicată, funcționalitatea semantică și expresivă a poemului se limpezea în toate detaliile : opunînd, adică, substituirilor fără sfîrșit dintre „armonia" și „dizarmonia" onticului ceea ce dragostea poate simboliza drept *armonie permanentizată* într-o posibilă ordine antropologică asumată cuprinzător. Iar cu asemenea optică structurală ce diferă de cea curentă — în sensul că nu pornește doar dinspre „semnificat" către „semnificant", după cum evită diacronia (etapele „genezei") în exclusiva favoare a sincroniei —, orice reverberație a înțelesurilor sau a modalităților de întruchipare a acestora se dezvăluie fără dificultăți notabile. Astfel, ciclicitatea devenirii din natură, urmărită în etapele ei paroxistice, prin foarte marcata simetrie contrastantă cu intensitatea parcă transtemporală a „clipei" de dragoste, determină în ordinea expresivă un rafinat sistem de indeterminări grama-

Scanned with OKEN Scanner

ticalo-stilice, de opoziții, de mutații ale funcțiilor, de brevilocvență a constituenților „semnificantului". Ca în *Glossă* (cum s-a relevat de mult, numai că „în sine", nu în virtutea unor rațiuni specific structurante), prevalează substantivele și epitetele subsecvente în formă neîarticulată („toamnă", „frunză-mprăștiată", „geamuri", „grele picuri", „scrisori", „roase plicuri" ș.a.m.d.). De asemeni, adverbele în poziții-cheie sînt dintre cele de mare generalitate referențială („afară"), ca și pronumele nehotărîte („nime"), dispuse în relații contrastante cu metonimiile micșorătoare („geamurile", „ușa", ca însemne de fragilitate ale sanctuarului fericirii omnești — însă dovedindu-se pînă la urmă, printr-un nou contrast, doar la prima vedere așa). Conjuncțiile cu principale funcții expresive sînt așezate la început de vers, într-un savant joc al coordonărilor, opozițiilor sau numai disimetriilor („iar", „și", „și", „dar", „și", „iar"). În funcție de indeterminarea aproape generalizată (modalitate stilistică de a viza *categorialul*), granițele și așa destul de labile dintre optativele și conjunctivele verbelor se estompează pînă în preajma substituirii de roluri („n-ai vrea", „să bată", „să stai", „să picuri").

Analiza ar putea fi încă mult prelungită, urmărind balansul sinesteziilor dintre vizual, auditiv, tactil, termic etc., ca și „baletul" suav desfășurat — sau numai deductibil — al gesturilor, mimicii, atitudinilor învăluite de nu știu ce taină, derivînd din semiotica la tot pasul subminată de imprevizibil a dragostei. Nu trebuie ignorat nici faptul că adoptarea multiplelor rigori ale *sonetului* și-a avut partea ei în asemenea exemplară configurare a substanței poematice de către nu mai puțin riguroasa acțiune structurantă a „reflexivității" artistice. Însă aceasta ar impune un studiu aparte, de *retorică aplicată*, nu indispensabil aici, unde extensiunea analitică în voia căreia ne-am lăsat cu bună știință a vizat altfel de țeluri. Luminarea detaliată a nexurilor poemului ni s-a părut un bun prilej pentru înlăturarea discreditului aruncat de atîția asupra „gîndirii" în artă (prin tradiționala confuzie dintre *implicitul* cugetării artistice și *explicitul* celei teoretice, abstractizatoare). Am voit să-i relevăm func-

Scanned with OKEN Scanner

ția de a determina *saltul* de la conglomeratul senzorio-impresiv la „sensibilitatea“ artistică (și nu numai), care, întrucît devine inteligibilă în mod plural, prin dobîndirea stării cosmotice, e mai pătrunsă de elemente intelective decît se crede. În fine, am voit să relevăm și faptul că prin eliminarea prisosurilor, ca și prin punerea nucleelor senzorialo-impresive în relația și în lumina ce cu necesitate li se cuvin de-a lungul procesului structurant, „reflexivitatea“ de tip creativ (al cărei adjuvant mai *tehnic* e, la romantici, „Witz“-ul manifest sau abscons) creează distanțele atît de trebuitoare în artă dintre sensibilitate și sentimentalism. „Sensibilitatea“ autentică semnifică ; „sentimentalismul“, neavînd ținută și noimă ce ar depăși aparențele, mistifică. În toate zonele operei sale (neexceptînd-o pe cea gazetărească), Eminescu e un mare *sensibil* și un mare *reflexiv*. Iar faptul că el a alunecat atît de rar în sentimentalism sau în purele abstracții, care în alte părți au generat așa-numita „Gedankenlyrik“, se datorește, precum vom vedea numaidecît, unei perechi de atribute ale „reflexivității“ lui artistice, care n-au fost puse pînă acum în lumină potrivită ; [...] atitudini constante și convergente, prin care Eminescu se distanța în direcție modernă cel puți cît și un Baudelaire de poncifele romantismului.

[*Eminescu și eminescianismul*, Editura Minerva, 1987, p. 175—186.]

PETRU CREȚIA

PACEA PĂMÎNTULUI VINE S-O CEARĂ

Acest mare dialog dramatic, pînă nu de mult nedescifrat, a rămas puțin enigmatic, pentru că, dacă dintre cei doi interlocutori, unul este în chip limpede împăratul

Scanned with OKEN Scanner

Romei, Traian, celălalt a fost interpretat de noi în chip eronat ca fiind un bătrîn dac, poate *Duras-Diurpaneu, fost rege — acum orb — capul preoților daci (Decebal,* TA [1]10). Dar nu este așa, și o analiză mai adîncită a piesei dovedește că e vorba de unul dintre personajele din *Decebal,* Celsus, sau, cum i se spune acolo de două ori, *Pater Celsus,* calificat inițial drept *Un preot bătrîn.* Dacă acolo însă nu se deslușea bine ce fel anume de preot este, din *Pacea pămîntului...* rezultă clar, după toate semnele, că e vorba de un preot paleocreștin care fugise sau se exilase la curtea Daciei. El se înfățișează acum, cu cîteva clipe înainte de dezlănțuirea atacului dac, înaintea împăratului, în tabăra romană, asumîndu-și în numele său propriu, și nu ca delegat al dacilor, o misiune istorică. Discursul său e dintre cele mai originale și ocupă un loc singular în opera eminesciană.

Din meandrele vorbirilor sale, nu lipsite de reveniri și insistențe, nici de pasaje obscure, se degajă totuși o gîndire coerentă. El se consideră un inspirat, „un profet („Sînt profet, Cezare...", 169r)[2], un cunoscător al legilor eterne ale istoriei („acele legi după cari popoară se nasc, se-nalță, mor", 169v) și vine să trateze cu împăratul asupra soartei lumii, într-un moment decisiv al ei („Sîntem în mijlocul vîntului istoriei, imperator...", 173 r). Mai exact, vine să obțină de la împărat pacea lumii („— Ce vrei, bătrîne ? — Pacea pămîntului...", 168r ; „Eu voi pacea lumei", 170v ; „Eu pace eternă cer", 174r) și, ca un prim pas, strict necesar, pacea Daciei („Cezare... nu te bate cu dacii", 169r ; „lasă-l în pace [pe acest rival]", 172r ; „Dă pace dacilor... C-orice preț", 170v ; — [Ce să-]i dau ? — Pacea...", 164r). Iar argumentele sale pleacă de la starea lumii din acel moment și conduc la un plan ingenios și surprinzător : Lumea, spune el, e împărțită tot mai mult între o parte veche și una nouă. („De o parte Roma, de alta barbarii", 173r ; „noi, bătrîni, stăm în fața a sute de popoare tinere", 174r), iar cea nouă, aceste sute de popoare tinere care reprezintă, liber, *fondul lumei*

[1] TA = Text aferent.

[2] Textul fiind, din cauza amestecului de proză și versuri, nenumerotat, trimiterile se fac la pagina manuscrisului.

Scanned with OKEN Scanner

(„Lumea-i în mîna voastră, fondul lumei, nu“, 169v) roiesc în preajma Romei, pline de dorințe obscure („În fiecare este această trufie de nesfîrșite dorinți [...] dorinți întunecoasă“, 170r), pe care Roma, ca *icoană a măririi*, le-a făcut să se concentreze și să ia forma dominației lumii („Voi ați zugrăvit în istorie o icoană popoarălor. Voi ați voit pămîntul — ș-acum toți îl vor [...] Ați trezit demonul lumei [...] l-ați învățat ce să voiască : Universul“, 170r) și cum Roma e acum bătrînă, iar romanii sînt „sătui de lume (au avut-o toată ș-au văzut că nu plătește nimic)“ (171v), decăzuți, vor fi înfrînți de setea oarbă de viață din aceste neamuri și atunci se va repeta același joc vechi de glorie și cădere, de viață și de moarte (171r), ciclul zadarnic și plin de suferinți al istoriei („Atunci ne-am reîntors de unde am plecat“, 173r). Lanțul ciclurilor nu poate fi rupt decît atunci cînd popoarele vor învăța ceva cu totul nou : o religie nouă, creștinismul. Dar nici acela nu e încă de-ajuns, pentru că înțelesul lui „nu va pătrunde cartea [istoriei]decît cu-ncetul“ (172v) și, preluat în pripă, popoarele noi „vor îmbrăca egoïsmul lor tinăr [doar] în formele credinței și vor crea un păgînism mai rău și mai egoist decît cel [de] pînă azi“ (173). Într-adevăr, „Nu e încă vremea ca această învățătură să se strecoare prin sufletul lor, căci nu va răsuna în el decît sunetul gol“ (172v). Este așadar nevoie de un lung *răgaz istoric*, și pe acesta nu-l poate asigura decît prezența în istorie a Daciei. Cu un rol dublu :

1. de a exista ca antagon al Romei, necesar pentru a o menține încă în vigoare („Dacă Roma va fi slabă în acel moment, cînd se decide soarta unei noua credințe, atunci credința e pierdută“, 172v), un antagon pe care Celsus îl numește un *rival* („Un rival numai aveți — nu-l striviți, pentru Dumnezeu“, 169r ; „Un singur lucru v-ar putea ține — pînă ce deasupra acestei putrejuni va [...] răsări [...] o nouă credință peste zeii asfințiți — un rival“, 172r ; „Păstrează un rival Romei ca să-i păstrezi puterea pînă ce din ura sădită în inima acestui pămînt va răsări un arbore care va umbri cu pace tot universul“, 174r) și asimilează rolul Daciei cu acela de odinioară al Cartaginei

Scanned with OKEN Scanner

(„Cu pierderea acelui rival s-au născut discordiile Romei", 172).

Și 2. de a fi meterezul de care să se izbească năvala popoarelor („Un mur e acest popor contra Asiei întregi, contra ginților ei cari se mișcă asemeni nisipului zburător al pustielor. Cu căderea lui va începe curgerea popoarelor. La zgomotul căderii se va mișca pămîntul", 169rv).

Iată de ce anume cere Celsus atît de stăruitor ca Dacia să fie cruțată. Poate și cu presupoziția că Dacia ar mai putea avea și un al treilea rol, acela de loc de bună instituire a noii credințe (cf. titlul unui proiect juvenil : *Crucea-n Dacia sau Joe și Crist,* FRGM-1, I, 1).

După cît se vede, demonstrația lui Celsus se situează într-un plan himeric, dar e pe deplin inteligibilă. Lucrurile devin mai obscure doar cînd cineva încearcă să vadă în ce constă această nouă credință și de ce este ea o cale de ieșire din fatalele cicluri ale istoriei de pînă atunci. Pater Celsus face o curioasă sinteză între doctrina răului universal, ascuns în miezul tuturor lucrurilor („E un colț în fiecare sămînță, [...] : „Răul", 168r), un rău care conferă mărire celor răi („cei răi sînt mari", 168r ; „ce slab e un ascet, ce tari tiranii", 169 r) și doctrina creștină a neîmpotrivirii la rău, singura menită să aducă pace lumii („Nu poți da pace dac-asculți glasul răzbunării, nu pace de răspunzi provocării, numai omorînd în tine acel sîmbure al răului, [...] numai cedînd poți da pace acestei lumi", 169r). Sinteză care este totuși doar un amestec imperfect, preponderent necreștin. Deși creștinismul este definit drept „o religie a tăcerii și a suferinței, a iubirei și a milei" (172v), accentul cade nu pe refuzul violenței și al măririi lumești, ci pe refuzul lumii însăși. Astfel că Hristos „a fost sătul, sătul de privirea acestei vieți omenești, etern aceeași, etern nefericită. E un păcat această viață, și el a vrut să-l stingă" (171r), fiind deci mai mult Buddha decît Crist. Iar scopurile lui Celsus se bifurcă : pe de o parte vrea ca împăratul Romei să nu uzeze față de daci de violență, *more christiano,* pe de alta vrea, ca să-l înduplece să aducă pacea lumii, să-l convingă „cumcă toate / În astă lume sînt un vis deșert / Și cumcă singura realita[te]-aci / E moartea" (170v) ; „de ce nu

Scanned with OKEN Scanner

vrei să retezi / În tine rădăcina astei vieţe ? / Dă pace dacilor" *(ibid.)* În fond, Pater Celsus (al cărui nume înseamnă „înalt, de sus") vrea ceva mai mult decît o ieşire din fatalităţile istoriei prin adoptarea unei religii superioare, vrea însăşi ieşirea din istorie, din lumea răului şi a durerii de a fi, căci „binele e moartea" (169r). Şi atunci toată strategia lui istorică : o Romă încă puternică o vreme datorită existenţei tonice a unui rival (dacii), cruţat din motive de nonviolenţă creştină, de îndurare, pentru a asigura răgazul necesar ca să apară „o auroră nouă, un cer nou, o nouă credinţă" (172r), toată această mare politică universală, în fruntea căreia s-a aflat „această istorie lungă a Romei" (174r), toată experienţa *acestor semne de luptă, de anxietate, de durere n-au avut nici o valoare,* vor fi fost cu totul zadarnice. Zadarnice în sensul că istoria rămîne pe veci înscrisă în lumea răului ; iar, dacă biruie noua credinţă, ea va izbăvi lumea nu scoţînd-o într-un alt orizont, al unui bine în fond (dată natura existenţei) imposibil, ci opunîndu-i răului singurul bine : refuzul de a fi, nimicul, moartea : „Moartea pămîntului, pace eternă" (174r).

Împăratul este mai mărginit în vederi, însă mai coerent. El admite tot ce spune Celsus despre răul din lume, din viaţă, din istorie („O ştiu şi o prea ştiu", 170 v ; „eu o ştiu aceasta". 174r), dar trage alte concluzii. Împăratul Romei de aici (o entitate generică pe care ar fi nepotrivit să o numim Traian) şi care seamănă perfect cu romanul-tip zugrăvit, în *Decebal,* de Iaromir,

1. nu crede în capacitatea minţii omeneşti de a descoperi ceva de dincolo de vizibil („dac-aş şti cumcă prin cugetare / Aş putea ajunge să cunosc ce e, / Dar nu... [...] eu nu cred decît cîte văd", 176 r) ;

2. nu crede în capacitatea omenirii de a se mîntui printr-o nouă credinţă („Crezi tu că vodată astă cruce / Va putea să pătrundă-n inimă ? [...] Vorba vor primi-o / Spiritul ba... Nu poate-un rîu / Să-şi schimbe cursul său înspre izvor", 175r) şi vede în creştini doar nişte răzvrătiţi făţarnici („Nu vezi că de-astăzi încă ei se-nfăşur / În aste hăini spre-a cere statul ? / Azi Catilina poartă-această mască", *ibid.);*

Scanned with OKEN Scanner

3. nu crede în capacitatea individului ca atare de a schimba cursul lumii : el este supus unei voințe istorice supraindividuale ; astfel că Cezarul nu știe dacă nu cumva este „instrumentul orb, umbra — supusul unei voinți. Dacă Cezarul cugetă sau timpul“ (168r) ; în fața ridicării amenințătoare de popoare noi spune : „Ce pot să fac ? Pămîntul se gîndește“ (170r) ; astfel că Celsus îl acuză vehement de fatalism („Acesta-i fatalismul tău“, 171r ; „te crezi orb, dat în mîna fatalității“, 174r).

El își asumă însă rolul prescris, iar în marginile acestuia : „Sînt eu stăpîn pe mine. Eu sînt spada / Romei... și nu pot s-o văd / Nu doar căzută, dar nici ultragiată [...] Pe cît ea este trebuie s-o susțiu“ (171r) ; de vreme ce lumea istorică vrea să trăiască, ea trebuie să poată trăi în ordine : „Trebuie vargă (inițial : „Trebuie un sceptru“) — Și aceea-s eu“ ; iar cînd folosește cuvîntul *pace*, în gîndul lui el are cu totul alt înțeles decît la Celsus : e sinonim cu netulburarea unei ordini date, impusă de Roma ca un principiu de dreptate, ca arbitru autoritar al lumii („numai să stea în pace. / De n-o voiește, o voi învăța“, 164r), astfel că „De-aceea persecut eu pe creștini / [...] Poporul îl sumuță contra păcei / Și contra ordinei“ (175r).

Acesta fiind rolul său ca agent istoric, atitudinea lui ca individ este cea recunoscută în *Decebal* ca fiind definitorie pentru *homo romanus* : impasibilitatea în fața evenimentelor („Eu stau pe loc — de cad, ce-mi pasă, / Au mai căzut și alții, voi cădea și eu“, 170r ; „Apoi — întîmple-se ce s-o-ntîmpla, nu-mi pasă“, 171r), indiferența față de opinie („Nu dau nimic pe numele ce mi-l va da istoria“, 170v) ; iar cînd Celsus îi spune : „Ești un om comun, împărate“, el răspunde : „Fie“.

Cu toate acestea, în două rînduri, Cezarul se arată sensibil la ceva din spusele bătrînului sacerdot, la încercarea acestuia de a obține pacea pentru daci. Firește, în marginile înțelegerii și rolului său și cu condiția, tipic romană, a păstrării identității cu sine („Dar nu vei zice cumcă[-o] inimă / Imperială a fost surdă l-a ta voce. / Voi face tot — dar rămînînd / Tot eu“, 176r ; „În ástă

Scanned with OKEN Scanner

oră ce-ai numit-o mare / Îți dau cuvîntul meu [de] impe-rator : / Unde dreptatea n-a fi necesară / Va domni mila și-ndurarea mea / Unde va [fi] neapărată — nu". 164r).

Sfîrșitul piesei, alterat pînă la un punct de stricarea hîrtiei pe care a fost scris, devine brusc lizibil după la-cună, pentru a lua forma unei răsturnări spectaculoase : „Ce să-i dau ? — Pacea... Ah, e prea tîrziu !", 164r. Era prea tîrziu, pentru că năprasnicul Decebal din *Decebal*, care își „va fi sculat armia sa" *(ibid.)*, pornise împotriva Romei, măturînd în cale-i toate cuvintele rostite cu atîta patimă de Celsus, cel care *Pacea pămîntului vine s-o ceară*.

Cît despre textele aferente, a căror afiliere a fost determinată cît se putea, la locul cuvenit (și care, pe alo-curi, alunecă spre cuvîntări rostite, prezumtiv, de un dac), înlăuntrul lor se grupează, ca două clase distincte, sem-nificative, pe de o parte, TA 4, pe de alta, TA 5—11 ; în prima clasă TA 4 poate fi interpretată ca reprezentînd un monolog, în *aparte*, al lui Celsus, mai mult gîndit decît rostit de el în timpul convorbirii sale cu împăratul ; e adevărat că TA 4 este, în mare, corespondentul versi-ficat al pasajului 169v—170r din *Pacea pămîntului...*, dar, prin amploare și prin faptul că e adresat, ca o impre-cație, Romei și nu, ca un pasaj argumentativ, împăra-tului, el se dovedește izvorît dintr-o altă intenție, inițială, căreia poetul nu i-a dat curs în cadrul redactării finale a *Păcii pămîntului...* (dacă ar fi trecut la versificarea inte-grală a piesei, ar fi versificat atît cît prescria pasajul re-dactat în proză, n-ar fi preluat ca atare TA 4). A doua clasă e alcătuită în mod neîndoielnic dintr-o serie de mo-nologuri imperiale, care, și ele, ar putea fi cuprinse în aria piesei ca niște rostiri *aparte*, procedîndu-se și în acest caz, la reprezentație, cum s-a sugerat că s-ar putea proceda cu cîteva dintre textele aferente la *Decebal* : prin așezarea lor în alt plan scenic, ca fiind rostite de aceleași glasuri, dar nu de actorii prezenți pe scenă. Într-adevăr, deși prisositoare față de dialogul dramatic propriu-zis, ele întregesc și adîncesc personaje, dîndu-le o reverbe-

Scanned with OKEN Scanner

rație pe care altfel n-ar avea-o atît de deplin. Pentru că, în analiză, ele se dovedesc compatibile cu personajele care se construiesc pe sine în cadrul *Păcii pămîntului...*

[Opera dramatică a lui Eminescu, Studiu introductiv la vol.: M. Eminescu, *Opere*, VIII, [...] Editura Academiei R.S.R., 1988, p. XXV—XXVI.]

CONST. CIOPRAGA

[TIPARE ALE EROTICII EMINESCIENE]

Pentru Petrarca „Madonna Laura", în același timp ființă „reală, dar depărtată de realitate și închisă în cercul magic al unei fantezii de visător", a fost *„una dolcezza e un mite dolore"*: delicatețe și dulce suferință!... În spirit analog, la Eminescu apare o frumoasă aproape fără corp, iluzie edenică, femeia-idee: *prototipul îngerilor din senin*. Dezolat de platitudinea curentă din jur, o dată poetul se simte sfîrșit, octogenar: feminitatea la nivel superlativ, celest, îi restituie subit vîrsta reală. Socialmente, nu biologic, reflexivul se vede „bătrîn ca vremea"; în planul afectiv, el rămîne tînăr. Frumusețea nu e „în furtună, în durere", în pojarul mistuind „păduri bătrîne", ci în „liniștea adîncă sufletească" *(Odin și Poetul)* —, de unde nostalgia armonizării prin eros a spațiului lăuntric cu ritmurile universului mare. Proiectată pe verdele pădurii, în acompaniament de bucium și lună, iubita din *Lasă-ți lumea...* e o vedenie, făptură aeriană, intangibilă: „chip de înger". Dar și în alte proiecții, în *Luceafărul*, în *Te duci* sau în *Din valurile vremii* — cînd femeia, „chip de marmură frumos", își dezvăluie farmecele —, ochii mari scînteietori, părul lung, bălai, gestica grațioasă sugerează un hieratism glacial. Cutare frumusețe e „femeie între stele și stea între femei", apariție imponderabilă, translucidă, cu „fața străvezie ca fața albei ceri". Himericul, misterul, hermeticul, penumbrele

Scanned with OKEN Scanner

selenare, distanțarea în timp și spațiu și distanțele interioare accentuează sistematic impresia de fantomatic, viziunile ghețoase. E drept, există scenarii la temperaturi înalte, însă poetul e mai degrabă un febricitant la rece, la care sublimului îi urmează dezmeticirea, coborîrea bruscă din stele. Starea de „veghe în estaze" sfîrșește în luciditate și îndoieli.

Trei sînt tiparele în care, dincolo de valorile semantice „pline de-nțelesuri", se stilizează o astfel de erotică ; balansul între *iubirea-retrospecție* (amintire, deci) și *iubirea-proiecție* (dorință, adică) lasă mai rar loc *iubirii-prezență*, aceasta din urmă interludiu activ între două stări mentale. Punct nodal al unor perpetue opoziții, poetul lui *Ți-aduci aminte* rostește, pe un alt versant, acel muzical *Vino-n codru la izvorul*, apel implicînd o fericire virtuală, ipotetică. Iubirea devine, de regulă, un aliaj de elegie și miraj, de joc nevinovat și de enigme, spațiul fast al sintezelor fiind *codrul ;* termen-boltă, acesta înseamnă deopotrivă cerbi, păsări, ochiuri de apă, componente ale ceremonialului complet. Dacă tensiunea de *joc secund* a amintirii diferă de cea a iubirii-dorință, scenariul implică aceeași lumină egală ; transparențe și mistere se succed ritmic, într-o continuă nevoie de armonie, dar cu o neadormită conștiință a limitelor. Un regret estompat, lamartinian, uneori vestind mîhnirile sadoveniene,respiră din *S-a dus amorul, Singurătate, Departe sunt de tine, Pe aceeași ulicioară, De cîte ori, iubito, Cînd amintirile, Te duci, Adio, Din valurile vremii, Din noaptea, De ce nu-mi vii* și celelalte — a căror substanță e rezumabilă în versul-jelire din finalul *Florii albastre :* „Și te-ai dus, dulce minune..." O ilustrare elocventă a acestui mod de pasionalitate retrospectivă găsim într-o elegie de numai douăsprezece versuri :

Și dacă ramuri bat în geam
Și se cutremur plopii,
E ca în minte să te am
Și-ncet să te apropii.

Scanned with OKEN Scanner

Și dacă stele bat în lac
Adîncu-i luminîndu-l,
E ca durerea mea s-o-mpac
Inseninîndu-mi gîndul.

Și dacă norii deși se duc
De iese-n luciu luna,
E ca aminte să-mi aduc
De tine-ntotdeauna...

(Și dacă...)

Natura, Poetul și Ea (iubita) sînt componente cvasi nelipsite ale altor retrospecții. Deși la timpul prezent, verbele sugerează constant trecutul ; în aceeași ordine înșelătoare, deși se vorbește la persoana *întîi,* dominantă e persoana a *doua,* a cărei amintire o evocă ramurile, lacul, astrele — acestea amplificînd reverberația lirică. Ego-ul poetului, în special în strofa finală, pare a sta în dependență de precizarea din versul ultim : „de tine-ntotdeauna...“ Și perspectiva verticalizantă, ducînd de la nivelul lacului-oglindă pînă la stele, și mutația din clipă în etern (în acel *întotdeauna)* explică rarefierea tristeții, care, într-un spațiu închis, ar fi fost opresivă. Cîteva elemente simetrice : semnalele amintirii din versul-enunț al fiecărei strofe — *ramuri, stele, nori* — au ca ecou, în fiecare al treilea vers, termeni mai curînd abstracți, *minte, durere, aminte.* Iubita însăși a devenit o fantasmă. După trei enunțuri condiționale, textul de mare virtuozitate expresiv-simbolică *Și dacă...* pare a începe cînd realmente se încheie. Și încă o ambiguitate : deși ultima prezență e cea a iubitei, poetul rămîne un centru al lumii. În final toate firele duc spre el, figură pînă atunci difuză. Scenariul, alteori, la timpul prezent — patetic în *Atît de fragedă* și în *Despărțire,* surdinizat muzical în *Iubind în taină,* în *De-ar trece anii,* în *Lasă-ți lumea* sau în *Nu mă înțelegi,* deschis sublimului în *Sara pe deal* — adaugă mitologiei cunoscute un plus de solemnitate, în obișnuitul somptuos naturistic. Lipsită de imputările adresate partenerei, proiectată pe un ecran imaginar, iubirea-dorință

Scanned with OKEN Scanner

e cea din *Lacul* și *Dorința* — două mici capodopere —, confesiuni sub semnul așteptării senine, momente rarisime la *omul fără pace* care este Poetul.

Se vede astfel cît de unitar în diversitate e toposul erotic eminescian. Dincolo de jocul antinomiilor, prezidează nevoia de armonie. Idealizare și demonumentalizare, un lamento suav, greu de definit, dar și credință în sublimul „orei de iubire", singura în măsură să dea plenitudine existenței.

[*Cuvînt despre frumusețe* (fragment), în *Prinos de frumusețe și iubire*, ediție de Gh. H. Zaharia și D. Vacariu, Editura Eminescu, 1989, p. 382—384.]

Scanned with OKEN Scanner

(1) Pot fi semnalate manifestări de simpatie față de poezia debutantului Eminescu și înainte de publicarea articolului *Direcția nouă*... Sînt de reținut, înainte de toate, caldele cuvinte de încurajare publicate de Iosif Vulcan în *Familia* din 25 februarie / 19 martie 1866 : „Cu bucurie deschidem coloanele foaiei noastre acestui june numai de 16 ani, care cu primele sale încercări poetice trimise nouă ne-a surprins plăcut". În *Amintiri din „Junimea"*, Iacob Negruzzi vorbește de „încîntarea unanimă a junimiștilor la citirea primei poezii trimise de Eminescu revistei *Convorbiri literare* : „Deprins cu pacheturi întregi de versuri și proză ce-mi veneau zilnic, mă pusei să citesc cu indiferență *Venere și Madonă*, dar de la a treia strofă care începea cu versurile :

Rafael pierdut în visuri ca-ntr-o noapte înstelată,
Suflet îmbătat de raze și d-eterne primăveri...

interesul mi se deșteptă și merse crescînd pînă la sfîrșit. Foarte impresionat, am cetit poezia de mai multe ori în șir, iar a doua zi des-de-dimineață m-am dus la Maiorescu cu manuscriptul în mînă.

— În sfîrșit am dat de un poet, i-am strigat intrînd în odaie și arătîndu-i hîrtia.

— Ai primit ceva bun ? răspunse Maiorescu, să vedem ! El luă poezia și o ceti, apoi o ceti și a doua oară și zise :

— Ai dreptate, aci pare a fi un talent adevărat. Cine este acest Eminescu ?

— Nu știu, poezia e trimisă din Viena.

— Foarte interesant, zise încă o dată Maiorescu, lasă manuscriptul la mine. Peste cîteva zile, fiind adunarea „Junimii", și Maiorescu cetindu-ne versurile *Venere și Madonă*, toți și mai ales Pogor au fost încîntați de acest poet necunoscut."

Direcția nouă... reprezintă altceva decît fragmentele citate mai sus — la care s-ar putea adăuga oda închinată *Eminentului poet Eminescu* de George Radu Melidon (1831—1897), în ziarul *Secolul*, din 5 septembrie 1870, sau aprecierea lui A. D. Xenopol referitoare la *Mortua est!* dintr-o scrisoare trimisă lui Iacob Negruzzi la 1 martie 1871 : „Poezia lui Eminescu e cam «nebună» ; strofele de la început sunt însă de o nespusă frumusețe". Studiul lui Maiorescu marchează trecerea de la impresia favorabilă, produsă de poezia debutantului, la comentariul critic avizat, care fixează profilul poetului („om al timpului modern" etc.) și îl situează valoric în fruntea tinerei generații. Că în cazul Maiorescu nu e vorba de o simplă impresie favorabilă, ci de o judecată critică definitivă o dovedește constanta apreciere superlativă a textelor lui Eminescu fie în manifestări publice (ediția de *Poezii* — dec. 1883 ; *Eminescu și poeziile lui* — 1889), fie în documente particulare. Iată cîteva fragmente din a doua categorie : „poezia [*Strigoii*] este puternică în efectul ei și are, ca toate lucrările lui Eminescu, nu știu ce suflare măreață" (Scrisoare către Nicu Gane din 18 dec. 1876) ; „Eminescu continuă a muri de foame — agonia poeților români ; ea se subsumează deci condiției scriitorului de la noi, care nu-și poate asigura existența, prin scris ; este un caz particular, de o semnificație mai dureroasă decît altele, prin raportare *la geniul incomparabil al poetului*" (s.n.) (Scrisoare către Iacob Negruzzi, din 4 noiembrie 1877) ; „Poeziile, așa cum sunt orînduite [în ediția apărută în decembrie 1883], sunt cele mai strălucite din cîte s-au scrie vreodată în românește și unele chiar în alte limbi" (Scrisoare către Emilia Maiorescu-Humpel, din 18 decembrie 1883) ; „Astă vară, cînd am avut onoarea să vă fiu prezentat la țară la d. general Călinescu, rămăsese vorba să vă aduc odată poeziile lui Eminescu, pe care eu unul îl țineam și îl țin de cel dintîi poet al României. Pe atunci poeziile acestea erau răspîndite prin

Scanned with OKEN Scanner

ziare și pe la persoane private. Mi-a venit gîndul — odată adunarea făcută — să le întrunesc într-un volum și să le fac astfel mai accesibile tuturor iubitorilor de literatură. Sub această formă dar vă rog să-mi dați voie a vă oferi poeziile lui Em[inescu] în unul din primele exemplare eșite din tipar." (Scrisoarea către Olga Călinescu, soția generalului Atanase Călinescu, din 22 decembrie 1883.) Așadar, remarcabilă consecvență — încununată de studiul *Eminescu și poeziile lui* (1889), unde recunoaștem unele constatări făcute în *Direcția nouă*... (1871), precum „om al timpului modern" ș.a.

Prin opoziție, unii dintre junimiștii „încîntați" de poezia *Venere și Madonă* în 1870 vor oscila de-a lungul timpului în aprecieri și formulează uneori rezerve (e drept, în scrisori), care — de n-ar fi semnate — ai putea crede că aparțin adversarilor poetului: „cît despre versurile lui [Eminescu], eu unul tot nu împărtășesc părerea ta. Cu tot talentul, românul nu va primi niciodată idei obscure în formă obscură. Dar apoi gramatica? El va avea cîțiva amatori răzleți, dar publicul cel mare nu-l va ține în seamă de nu se va îndrepta." (Iacob Negruzzi, scrisoare către Titu Maiorescu, din 12 decembrie 1876.) E diferența dintre judecata de valoare care conferă stabilitate punctului de vedere afirmat și simpla impresie (sinceră, desigur) supusă oscilațiilor. Și, adăugăm imediat, constanța aprecierilor favorabile (iar de prin 1876 numai superlative) se întemeia pe intuirea naturii textului eminescian — intuiție fără egal pînă în deceniul al IV-lea al veacului nostru („Ironia amară care străbate din puținele poezii ale răposatului N. Nicoleanu este mult mai puternică și mai aprofundată în [*Epigonii* de] Eminescu" — 1871; poezia *Strigoii* are, „ca toate lucrările lui Eminescu, nu știu ce suflare măreață" — 1876; judecăți parțiale, inspirate de text, care stau la temelia aprecierilor globale: poeziile lui Eminescu „sunt cele mai strălucite din cîte s-au scris vreodată în românește și unele chiar în alte limbi" — 1883).

(2) Tot din aderența la text a rezultat și concluzia studiului *Eminescu și poeziile lui*. Paragraful final e singura concluzie logică ce se desprinde din întreaga demonstrație (iar logicianul Maiorescu o formulează memorabil): a) poezia lui Eminescu reprezintă ipostaza ideală a liricii în limba română („nu au existat, *nu vor exista* [s.n.] în poezia română versuri

Scanned with OKEN Scanner

mai frumoase decît acestea") și — în consecință — ea va avea o puternică funcție modelatoare asupra urmașilor: „Pe cît se poate omenește prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui"; b) poezia lui Eminescu a produs o mutație radicală în valorificarea resurselor limbii române (a făcut-o aptă „să poată crea din propria ei fire vestmîntul noilor cugetări") și s-a instaurat ca model nu doar pentru limbajul poetic, ci „pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmîntului cugetării românești". Sînt două aspecte îngemănate, dar distincte, mereu reluate în varii contexte pentru a sublinia că poezia română se dezvoltă sub auspiciile geniului eminescian: „astăzi pot constata că partea lirică a vieții poporului [*i.e.* lirica populară] a fost cea mai roditoare în dezvoltarea ulterioară a literaturii noastre culte, îndeosebi pentru Eminescu și, *prin mijlocirea lui* (s.n.), pentru urmașii săi" (*În chestia poeziei populare*, 1909); i se părea utilă o cercetare mai atentă a fenomenului și în 1893 recomanda unui tînăr scriitor să scrie un studiu cu tema „de ce Eminescu a avut atîta influență asupra generației de astăzi" (Scrisoare către Ion Popovici Bănățeanul, din 30 aprilie 1893).

(3) Studiul lui Gherea cercetează din perspectivă sociologică poezia lui Eminescu și reține atenția îndeosebi prin examinarea relației operă-mediu social („legătura de cauze între organism și mijlocul înconjurător") sau relevarea unor simboluri caracteristice (demonul). Mai puțin inspirată este comentarea surselor de inspirație și a idealurilor promovate de poezia eminesciană: „Urînd prezentul, necrezînd în viitor", poetului i-au rămas două izvoare de inspirație: „trecutul și fantezia [...]. Dar noi sîntem împotriva amîndurora."

Ultima propoziție (reluată în alți termeni la comentarea poeziei erotice) indică o metodă nefavorabilă analizei de text: poezia nu va fi analizată din interior (ca unitate în care idealuri și procedee converg spre configurarea unei semnificații), ci va fi confruntată cu idealurile sociale ale criticului. Pe firul aprecierilor globale, sînt înseriate și cocomentarii la obiect (cu o irepresibilă înclinație spre digresiuni) — așa cum rezultă și din fragmentul selectat —, subliniindu-se îndeosebi „simțirea puternică" sau „vasta sa concepție despre viață, o concepție care poate să nu fie a

Scanned with OKEN Scanner

noastră, care însă e, de netăgăduit, mare". De altfel, convingerea că Eminescu e un „poet mare" apare insistent și se transmite cititorului, în ciuda multor precizări care derutează ; despre „o pagină din *Satira a IV-a*, pagină admirabilă, poate cea mai bună din cîte a scris el" ține să precizeze : „Forme frumoase, atîta tot. [...]. Și poetului încă i se pare că înalță astfel grozav de sus pe femeie, reducînd-o la rolul de «marmură de Paros» ori de «pînză de Correggio», la rolul de lucru de artă ! Poetul parcă nici nu simte ce sîngeroasă ocară pentru femeie se află în aceste cuvinte."

(4) Lui Nicolae Petrașcu (1859—1944) îi datorăm prima monografie dedicată poetului : *Mihail Eminescu. Studiu critic*, București, I.V. Socecu, 1892 ; o nouă ediție, substanțial revăzută, apare în 1934 și este întîmpinată cu elogii de G. Călinescu : „Cea mai complexă contribuție eminesciană recentă este însă aceea a d-lui N. Pătrașcu *(Mihai Eminescu)*. Temeiul ei îl formează un studiu mai vechi, apărut acum mai bine de treizeci de ani, și care a servit tuturor istoricilor vieții lui Eminescu prin informațiile pe care le cuprinde. [...] Studiul d-lui Pătrașcu a fost cel dintîi care a privit critic opera lui Eminescu, am spune chiar monografic." (G. Călinescu, *Mihai Eminescu. Studii și articole*. Ediție îngrijită, postfață și bibliografie de Maria și Constantin Teodorovici, Editura Junimea, Iași, 1978, p. 93.)

Întemeiată pe documente, biografia conține și interesante pagini memorialistice — între care se remarcă un portret al poetului din epoca gazetăriei bucureștene și, mai ales, portretul Veronicăi Micle, unic prin căldura evocării : „De talie mijlocie, plină și rotundă la formele corpului, cu părul blond ruginiu cu reflexuri de aur vechi, amintind pe al Florei lui Tizian, cu o carnație trandafirie ce părea că se revarsă palpitînd de tinerețe și catifelată la atingere, cu ochii mîngîioși, cu gîtul grațios deasupra unui sîn decoltat puțin, pe care fluturau tulburătoare efluvii voluptoase, ea seducea la prima vedere. Dar ceea ce făcea ființa ei mai atrăgătoare era natura-i fericită, pururea bine dispusă, pururea rîzînd cu o gură frumoasă și senzuală, cu ceva insinuant, sincer și familiar. Cînd rîdea, și rîdea des și din toată inima, o vedeai parcă copila de 17 ani. Pe lîngă aceasta, adăogați o drăgălășenie particulară în glas și în vorbă, în-

Scanned with OKEN Scanner

tîlnită la unele femei moldovence, care era la ea un farmec neobișnuit."

Și caracterizarea operei conține sugestii noi — cum ar fi ideea după care Eminescu „a personificat pentru întîia oară în literatura română îndoita noastră origine de romani și daci". Pentru antologie, am selectat un fragment din capitolul *Mijloace de formă*, unde sînt examinate, întîia oară, efectele muzicale obținute prin savanta distribuire a vocalelor în versuri.

(5) Publicat ca „Introducere" la vol. : M. Eminescu, *Geniu pustiu, Roman inedit*, București, Minerva, 1904, studiul lui Ion Scurtu ilustrează o formă specială a criticii textului eminescian : comentarea (și editarea) scrierilor rămase în manuscris. Am selectat și acest studiu din epoca pionieratului exegezei manuscriselor eminesciene, fiindcă el conține toate fazele unui asemenea demers, începînd cu stabilirea etapelor elaborării textului și ajungînd la aprecierea valorii lui. Perpessicius și echipa care i-a continuat publicarea ediției integrale și critice aduc o informație mai bogată, un orizont cultural vast, o tehnică editorială modernă, dar experiența începutului de veac (Ion Scurtu, Ilarie Chendi, Nerva Hodoș ș.a.) reprezintă un moment demn de toată atenția.

(6) Analizele eminesciene efectuate de Mihail Dragomirescu au fost frecvent ironizate. Ele au inaugurat, totuși, analiza detaliată a textului eminescian și au avut, indiscutabil, un rol important în epocă. O dreaptă caracterizare a cultului său pentru Eminescu și a locului pe care îl dețin cercetările sale în epocă o aflăm la Șerban Cioculescu (fost student al teoreticianului capodoperei) : „Mihail Dragomirescu posedă de altfel vechi și numeroase titluri în cunoașterea poeziei eminesciene. D-sa a debutat, după cum se știe, cu o solidă disertație despre *Critica „științifică" și Eminescu (Studiu de critică generală*, București, 1895). În această viguroasă polemică împotriva studiilor anonimului de la Blaj, d-rul Grama, ale lui Aron Densușianu și ale lui I. Gherea, tînărul critic și-a fixat atitudinea viitoare, împotriva metodelor istoriciste în literatură, prevestind de pe atunci o poziție strict estetică. Mai tîrziu, ca profesor universitar, d-sa a fost un statornic comentator, pios și entuziast, al liricii lui Eminescu.

Scanned with OKEN Scanner

Timp de trei sau patru decenii, d-sa a format toate generațiile universitare în cultul eminescian. În timp ce un alt centru universitor, ca Iașii, întreținea flacăra aceluiași cult din considerente fie sentimental-romantice, fie politico-sociologice, seminarul universitar și apoi Institutul de literatură dragomirescian mențineau pasiunea pentru poezia lui Eminescu pe centrul de interes estetic. Mihail Dragomirescu este deci unul din principalii factori ai păstrării și creșterii cultului eminescian. Ostil preocupărilor lăturalnice artei, ca biografismul, istorismul, sociologismul și alte «isme» extraliterare, d-sa a păstrat, cu o ardoare admirabilă, atît intransigența ortodoxiei estetice, cît și devoțiunea față de poezia lui Eminescu." (Șerban Cioculescu, *Eminesciana*, Editura Minerva, București, 1985, p. 86—87.)

Contribuțiile lui Mihail Dragomirescu la analiza operei lui Eminescu au fost antologate de Leonida Maniu în vol.: Mihail Dragomirescu, *Eminescu*, Ediție îngrijită, prefață și note de..., Editura Junimea, Iași, 1976.

(7) Critica lui Mihail Dragomirescu este didactică și normativă, interesată de încadrarea operei în gen, specie; or, proza lui Eminescu sparge toate canoanele cunoscute, impunînd structuri noi, eminesciene.

(8) G. Ibrăileanu a promovat variate direcții de abordare a operei lui Eminescu (vezi vol.: G. Ibrăileanu, *Mihai Eminescu, Studii și articole*, Ediție îngrijită, prefață, note și bibliografie de Mihai Drăgan, Editura Junimea, Iași, 1974). Analiza de text a fost ilustrată prin comentariul literar *Pe lîngă plopii fără soț (Considerații tehnice)*, publicat în 1920, și prin analiza complexă a mijloacelor de expresie în amplul studiu *Eminescu. Note asupra versului* (1929). Aici am selectat numai comentariul literar la poezia *Pe lîngă plopii fără soț*, întrucît studiul din 1929 a fost reprodus în volumul al II-lea al antologiei noastre *(Mihai Eminescu. Structurile operei)*, pentru a ilustra cercetarea „Structurilor recurente" în poezia lui Eminescu.

(9) Analiza lui Tudor Vianu reprezintă un moment important în suita interpretărilor poemului — începută de Gherea și Maiorescu și aflată în continuă amplificare pînă în zilele noastre, cînd îi sînt dedicate volume masive (Petru Mihai Gorcea, *Steaua din oglinda visului*, Cartea Românească, 1983).

Scanned with OKEN Scanner

Modalităţile de interpretare sînt extrem de variate, multiplicarea continuă a unghiurilor de abordare fiind motivată atît de opţiuni metodologice (mereu altele), cît şi de valoarea operei studiate — considerată de mulţi drept „cea mai aleasă plăsmuire, nu numai a poetului, dar a întregei noastre poezii" (D. Caracostea, *Studii eminesciene*, Editura Minerva, 1975, p. 10). Nu vom reconstitui aici, se înţelege, istoricul cercetării *Luceafărului*, ci vom aminti numai cîteva modalităţi de abordare pînă la 1930 pentru a înţelege corect contribuţia lui Tudor Vianu.

În secolul al XIX-lea, poemul a fost mai ales un argument pentru definirea personalităţii lui Eminescu — cea mai frumoasă pagină aparţinînd lui Maiorescu, cel care în 1889 a desenat precis figura astrală a poetului: „Cuvintele de amor fericit şi nefericit nu se pot aplica lui Eminescu în accepţiunea de toate zilele. Nici o individualitate femeiască nu-l putea captiva şi ţinea cu desăvîrşire în mărginirea ei. Ca şi Leopardi în Aspasia, el nu vedea în femeia iubită decît copia imperfectă a unui prototip nerealizabil. Îl iubea întîmplătoarea copie sau îl părăsea, tot copie rămînea, şi el, cu melancolie impersonală, îşi căuta refugiul într-o lume mai potrivită cu el, în lumea cugetării şi a poeziei. De aci *Luceafărul* cu versurile de la sfîrşit:

Ce-ţi pasă ţie, chip de lut.
Dac-oi fi eu sau altul?

Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
nemuritor şi rece."

În deceniul al III-lea al veacului nostru, dominantă este cercetarea erudită a izvoarelor *Luceafărului*. Anterior, M. Gaster afirmase că *Luceafărul* este inspirat de cartea lui R. Kunisch, *Bukarest und Stambul. Skizzen aus Ungarn, Rumunien und der Türkei*, 1861 (*Literatura populară română*, Bucureşti, Haimann, 1883); acum se dau detalii (N. Iorga, *Trei călătorii în Ţările româneşti*, 1925), se traduce basmul *Fata în grădina de aur* (D. Caracostea, *Două basme necu-*

Scanned with OKEN Scanner

noscute din izvoarele lui Eminescu, 1926), încep studiile comparatiste între *Fata în grădina de aur* și *Luceafărul*, cercetătorii lărgesc sfera izvoarelor asimilate de poem (mai ales eruditul profesor G. Bogdan-Duică extinde orizontul culturii care ar sta la temelia *Luceafărului*, în vol. *Despre „Luceafărul" lui Eminescu*, Brașov, A. Mureșanu, 1925 — precizînd, totuși, de la început, că izvoarele nu știrbesc originalitatea poemului : „Puțin i-a dat lui Eminescu basmul ; mult, aproape tot, i-a dat el basmului", *op. cit.*, p. 4).

În această atmosferă scientistă apare studiul lui Tudor Vianu, care pornește de la o ipoteză de lucru originală. E un comentariu erudit, care examinează izvoarele poemului, dar și structura lui lăuntrică. Chiar și în cercetarea izvoarelor ni se propune o perspectivă nouă ; poemul nu mai este raportat la un izvor unic *(Fata în grădina de aur)*, ci la întreaga experiență poetică eminesciană : „S-ar spune că în presentimentul dezastrului apropiat Eminescu își strînge încă o dată toate puterile. De pe promontoriul înalt pe care se ridică, el privește toată opera sa trecută, culege din ea germenii mai importanți de inspirație autentică și îi concentrează într-o singură viziune. [...] Luceafărul este o sinteză a categoriilor lirice mai de seamă pe care poezia lui Eminescu le-a produs mai înainte."

(10) Vezi reluarea discuției la Nicolae Manolescu și C. Noica în acest volum.

(11) Contribuțiile eminesciene, numeroase, datorate lui Tudor Vianu stau sub semnul modernizării perspectivei de abordare — și ele indică de la început spiritul intervalului 1930—1945. *Poezia lui Eminescu* (1930) se opunea programatic biografismului și excesului de zel în căutarea izvoarelor : „De patruzeci de ani cercetătorii izvoarelor și biografii lui Eminescu adună documentele, precizează metoda, înregistrează mărturiile cele mai umile și chiar cele mai puțin semnificative, multiplicînd zadarnicul cu inutilul. [...] Privirea care ar fi trebuit să se îndrepte către înțelegerea operei a fost astfel necontenit abătută în spre detaliul împrejurărilor în mijlocul cărora ea s-a dezvoltat." *(Poezia lui Eminescu*, Editura Cartea Românească, 1930, „Prefață", p. 6—7).

Arta prozatorilor români (1941) umărește declarat aceeași modernizare a cercetării literare. Acum, caracterizarea cri-

Scanned with OKEN Scanner

tică a operei se întemeiază pe o cercetare mai „tehnică", preocupată exclusiv de „valorile stilistice" și „procedeele de artă" : „istoria literară, așa cum s-a constituit pin marile lucrări ale veacului trecut, consideră mai cu seamă gruparea și filiația motivelor și atitudinilor, cînd nu se limitează la datele biografice ale autorilor și la explicarea operelor prin elementele biografiei. [...] Încercarea de față rupe cu această tradiție, impunînd în primul plan al atenției studiul procedeelor de artă și al valorilor de stil, reținînd din motive și atitudini numai atît cît este necesar pentru luminarea celor dintîi" *(Arta prozatorilor români,* I, E.P.L., 1966, „Prefața autorului la ediția I", p. 2—3). Aici se află, probabil, primul moment de seamă al stilisticii literare moderne la noi. Rezultatele sînt remarcabile, inclusiv în capitolul *Eminescu,* pe care îl reproducem în antologie. Cercetarea mijloacelor expresive relevă pertinent caracteristici importante ale prozei eminesciene : „recompunerea vizionară" a realului, „semnificația spirituală" a tablourilor, „interiorizarea morală a tablourilor" prin procedee variate („comparații morale", „amestec caracteristic al epitetului sensibil cu cel moral"), „fantezia avîntată, meșteră a zugrăvi ficțiunea eterocosmică, peisajul transcendent", „ironia romantică" etc.

(12) G. Călinescu a efectuat analize de text abia în ultimul volum din cele cinci dedicate *Operei lui Eminescu* (I—V, Cultura Națională — F.P.L.A., 1935—1936). Amplul studiu a fost rescris și noua versiune a fost publicată postum în G. Călinescu, *Opere,* 12—13, E.P.L., 1969—1970. Analizele poeziilor *Epigonii, Mortua est !* și *Melancolie* au fost reproduse din noua versiune ; pentru *Scrisoarea I, Fata în grădina de aur* și *Luceafărul,* am preferat ediția princeps, fiindcă în noua versiune au fost eliminate multe paragrafe analitice remarcabile.

Pentru a spulbera legenda după care G. Călinescu ar fi apreciat exagerat postumele în dauna poeziilor încredințate de poet tiparului, e util să atragem atenția asupra faptului că analizele — pagina critică finală care „reexaminează [opera] din punct de vedere strict estetic" *(Opera...,* V, 1936, p. 375) — se ocupă cu precădere de antume. De altă parte, modul cum analizează postuma *Fata în grădina de aur* și, apoi, *Luceafărul* edifică deplin asupra atitudinii de prin-

Scanned with OKEN Scanner

cipiu : fiecare poezie este examinată pentru a-i evidenția structura și valorile specifice ; și, pentru a spulbera orice îndoială, afirmă limpede : „Nu. *Fata în grădina de aur* nu poate lupta în cele din urmă cu *Luceafărul*" *(Opera...*, V, 1936, p. 255 ; vezi lămuriri suplimentare în *Introducere).* Chestiunea ar merita o analiză detaliată. Aici ne rezumăm la transcrierea unui paragraf în care criticul își precizează atitudinea de principiu față de postume — principiu novator în anii '30 și, de atunci, perpetuu fertil : „Critica stăruia pînă mai ieri să socotească drept o profanare publicarea postumelor, care ar face rușine poetului *Luceafărului.* În realitate aproape nu e vers din manuscrisele eminesciene care să nu fie vrednic de un poet mare și, *dacă nu toate sunt la înălțimea atinsă de unele opere editate în viață* [s.n.], mai toate sunt mai presus decît tot ce laolaltă au scris Heliade, Alexandrescu, Alecsandri și ceilalți «clasici». Cu ce drept am sărăci o literatură încă tînără de atîtea producții de valoare și de înrîurirea pe care ele pot s-o exercite mai departe, *numai pentru cuvîntul că ele nu sunt perfecte* [s.n.] ?" *(Opera...*, V, 1936, p. 38—39.)

(13) D. Caracostea analizează numai poezii publicate de poet sau, dintre postume, unele care au atins desăvîrșirea (precum *Stelele-n cer*, a cărei analiză o reproducem). E, aici, o atitudine de principiu, Eminescu fiind prezentat mereu ca un poet care și-a dominat tumultul inspirației romantice prin forme poetice echilibrate, îndelung elaborate.

Demersul critic urmează două căi distincte. Una dintre ele este cercetarea genetică, prin care se arată că etapele elaborării urmăresc în mod conștient înfăptuirea imaginii ideale pe care poetul a avut-o de la început în vedere (vezi *Creativitatea eminesciană*, 1943, analiză genetică a *Luceafărului*, pe care nu am selectat-o din cauza amplorii demonstrației). A doua modalitate este examenul riguros al variantei finale, exemplară prin echilibru și convergența modalităților de expresie. Rigoarea, caracteristică ambelor modalități, își asociază cunoștințe lingvistice și filologice prefigurînd structuralismul modern : „Și dacă în limba comună (zice Caracostea) pe primul plan stă astăzi caracterizarea structurală, cu atît mai mult în poezie. În direcția aceasta o deosebită înviorare a concepției estetice a limbajului reiese

dintr-unele manifestări recente, de pildă dintr-una colectivă, contribuțiile cercului lingvistic de la Praga" (D. Caracostea, *Studii eminesciene*, Editura Minerva, 1975, p. 241).

(14) Ni s-a părut util să reproducem în acest volum și un studiu despre publicistica poetului — sector important al scrisului eminescian. Am optat pentru *Ziaristul* (1939) de Șerban Cioculescu fiindcă este o analiză cuprinzătoare care are în vedere și valorile literare ale articolelor politice — cu aplicații la text. Bibliografia critică dedicată publicisticii este și ea impresionantă. D. Vatamaniuc a întocmit liste bibliografice exhaustive în volumele dedicate publicisticii de ediția integrală și critică întemeiată de Perpessicius (vezi volumele IX, XI, XII și XIII).

(15) Reproducerea unor eșantioane din ediția Perpessicius într-un volum care selectează analize de text este deplin motivată. Cu mijloace specifice editorului, Perpessicius a efectuat pentru fiecare poezie un studiu genetic, ordonînd variantele cronologic, începînd cu germenii reduși uneori la cîteva versuri disparate și ajungînd la versiunea finală. Această muncă migăloasă și inspirată de reconstituire a vieții fiecărei poezii a stimulat cercetarea procesului creator eminescian ; de fapt, toate studiile ulterioare, indiferent de obiectivele urmărite sau de metoda folosită, n-au mai putut ignora contribuția lui Perpessicius.

(16) Muzicalitatea poeziei lui Eminescu a stat mereu în atenția cercetătorilor. Amintim cîteva din paginile publicate înainte de *Profilul muzical al „Rugăciunii" lui Eminescu* : Nicolae Petrașcu, *Mihai Eminescu. Studiu critic*, 1892 (capitolul „Mijloace de formă") ; G. Ibrăileanu, *Eminescu. Note asupra versului*, 1929 ; Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*, 1930 (Capitolul „Armonia eminesciană") ; D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu*, 1938. Sextil Pușcariu este interesat, cu precădere, de simbolismul fonetic.

(17) D. Popovici propune, de fapt, o micromonografie critică a poeziei *Mortua est !*. Axul central este cercetarea genetică, dar poezia este examinată din variate unghiuri : istoria motivului poetic (pentru a marca mutațiile produse de Eminescu în abordarea temei), reconstituirea variantelor pe baza manuscriselor (ediția Perpessicius părîndu-i-se insuficientă), definirea tipologică a sensibilității (titanismul), sporul de

Scanned with OKEN Scanner

expresivitate de la o variantă la alta. Altfel spus, criticul nu este preocupat de metodă în primul rînd (cum se întîmplă adesea la D. Caracostea), ci de text.

(18) B. Cazacu face parte din rîndul lingviștilor contemporani preocupați de valorile expresive ale textului literar. Rodul acestor preocupări a fost adunat într-un volum care cuprinde atît studii teoretice, cît și interpretări de texte: *Limba română literară. Probleme teoretice și interpretări de texte*, Societatea de Științe Filologice din R.S.R., București, 1985.

(19) Ultimele patru decenii reprezintă o epocă de vîrf în analiza textului eminescian. După un moment de stagnare în anii '50 (cînd putem consemna apariția volumelor IV și V din ediția Perpessicius sau unele articole publicate de G. Călinescu), deceniul al VII-lea marchează un reviriment care pune temelia unei etape fecunde. Fenomenul e susținut viguros fie de personalități consacrate (Perpessicius, Tudor Vianu, G. Călinescu, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu), fie de noua generație care își verifică priceperea analitică asupra unor opere de primă importanță (Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu*, 1963; Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*, 1964). Inspirate la început de ideea recuperării unui scriitor fundamental, tratat vremelnic în chip reductiv, analizele se caracterizează, apoi, prin multiplicarea și rafinarea metodelor de abordare ale „textului exemplar" (comentariu literar, analiză stilistică larg deschisă spre poeticile moderne, cercetare genetică de variate tipuri, critică arhetipală, contextuală sau inspirată de metode matematice). Analiza textului eminescian a dobîndit astăzi dimensiuni neobișnuite și multe comentarii sînt comparabile cu cele datorate lui Tudor Vianu, G. Călinescu, Sextil Pușcariu, Perpessicius.

Spațiul nu ne permite să enumerăm volumele, numeroase, care cuprind și analize de text sau să reproducem titlurile comentariilor răspîndite în presa actuală. Menționăm numai faptul că unele reviste de specialitate promovează exemplar această modalitate de cercetare: *Limbă și literatură* (publicație trimestrială editată de Societatea de Științe Filologice din R.S.R.); *Caietele Mihai Eminescu*, volume cu periodicitate fluctuantă, sub îngrijirea lui Marin Bucur găz-

Scanned with OKEN Scanner

duite de Editura Eminescu ; o menţine specială pentru încurajarea tinerei generaţii şi asigurarea continuităţii merită *Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „M. Eminescu"* (publicaţie anuală editată de Universitatea „Al. I. Cuza" din Iaşi) — precum şi o altă iniţiativă ieşană, Colecţia „Eminesciana", coordonată de criticul Mihai Drăgan, care ne propune un monumental corpus al studiilor dedicate celui mai mare poet român.

Studiul scris de Roman Jacobson şi Boris Cazacu în 1962 pune în evidenţă şi un alt aspect important (sugerat şi de sumarul acestui volum pentru intervalul 1960—1988). Intrat de mult în atenţia specialiştilor străini, textul lui Eminescu beneficiază acum de contribuţii care marchează un stadiu superior. Reviste străine publică frecvent analize eminesciene iar cîteva personalităţi critice din alte ţări au dedicat poetului nostru naţional studii impresionante prin amploare şi examen pertinent : Rosa del Conte, *Mihai Eminescu o dell' Assoluto*, Modena, 1962 ; Alain Guillermou, *La Genèse intérieure des poésies d'Eminescu*, Paris, Didier, 1963 (Traducerea în română de Gh. Bulgăr şi Gabriel Pîrvan a fost publicată în Colecţia „Eminesciana", Editura Junimea, Iaşi, 1977) ; L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1964 ; Amita Bhose, *Eminescu şi India*, Colecţia „Eminesciana", Editura Junimea, Iaşi, 1978 ; vezi şi antologiile cuprinzătoare, publicate în colecţia „Eminesciana" : *Mihai Eminescu în critica italiană*. Texte alese şi traduse de Radu Boureanu şi Titus Pîrvulescu. Prefaţă de Ştefan Cuciureanu, Editura Junimea, Iaşi, 1977 ; *Eminescu în critica germană*. Selecţie, traducere, introducere, note şi bibliografie de Sorin Chiţanu, Editura Junimea, Iaşi, 1985 ş.a.m.d.

SUMAR

Introducere 5
Notă asupra ediției 28

ETAPELE RECEPTĂRII OPEREI

Perioada 1871—1929

TITU MAIORESCU
[Poet în toată puterea cuvîntului] (1871) 32
Eminescu și poeziile lui (1889) 34
C. DOBROGEANU GHEREA
Eminescu (1887) 41
N. PETRAȘCU
Mijloace de formă (1892) 48
ION SCURTU
Geniu pustiu. Roman inedit (1904) 52
MIHAIL DRAGOMIRESCU
Proza epică a lui Mihai Eminescu (1908) 57
G. IBRĂILEANU
Pe lîngă plopii fără soț. (Considerații tehnice) (1920) 63

Perioada 1930—1945

TUDOR VIANU
Luceafărul (1930) 71
M. Eminescu [prozator] (1941) 89

G. CĂLINESCU
Epigonii (1936) 96
Mortua est! (1936) 100

Scanned with OKEN Scanner

Melancolie (1936) 104
Scrisoanea I (1936) 108
Fata în grădina de aur și *Luceafărul* (1936) . . . 116
LUCIAN BLAGA
Peste vîrfuri (1937) 139
D. CARACOSTEA
[Stelele-n cer] (1938) 142
[Dintre sute de catarge] (1938) 150
MIRCEA ELIADE
Insula lui Euthanasius (1939) 156
ȘERBAN CIOCULESCU
Ziaristul (1939) 169
PERPESSICIUS
Noaptea... (1939) 182
Floare albastră (1939) 189
Lacul (1939) 194
SEXTIL PUȘCARIU
Profilul muzical al *Rugăciunii* lui Eminescu (1940) . 197
VLADIMIR STREINU
Eminescu poet dificil (1943) 202
TUDOR ARGHEZI
[Versuri susceptibile să reprezinte perfecțiunea] (1943) 214

Perioada 1945—1989

D. POPOVICI
Mortua est! (1948) 217
ROMAN JACOBSON și BORIS CAZACU
Mihai Eminescu: *Revedere (1962)* 242
ALAIN GUILLERMOU
Și dacă... (1963) 251
L. GÁLDI
Sonetul *Afară-i toamnă* (1964) 255
VLADIMIR STREINU
Floare albastră și lirismul eminescian (1964) . . . 266
EUGEN SIMION
[Avatarii faraonului Tlà] (1964) 283
G. I. TOHĂNEANU
Convergența procedeelor artistice în poemul eminescian *Din valurile vremii (1966)* 290
Glose eminesciene (Ca un fagure de miere) (1981) . 313
SOLOMON MARCUS
Trei poezii de Eminescu (1970) 317
NICOLAE MANOLESCU
Vocile lirice ale Luceafărului (1970) 326

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI ZAMFIR
Proza poetică eminesciană (1971) 333
PAULA DIACONESCU
Interioritatea descrierii și perspectiva modală și temporală în *Melancolie* (1974) 354
CONSTANTIN NOICA
Marginalii la un vers (1975) 366
Luceafărul și modelul ființei (1978) 370
I. COTEANU
Dintre sute de catarge sau poemul simetriilor simbolice (1985) 380
GEORGE MUNTEANU
Sonetul *Afară-i toamnă* (1987) 384
PETRU CREȚIA
Pacea pământului vine s-o ceară (1988) 396
CONST. CIOPRAGA
[Tipare ale eroticii eminesciene] (1989) 403

Note și comentarii 407

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOTECA CRITICĂ

eminescu (III)
textul eminescian: analize

INTERPRETAT DE:

TUDOR ARGHEZI ● LUCIAN BLAGA ● D. CARACOSTEA ● BORIS CAZACU ● G. CĂLINESCU ● ȘERBAN CIOCULESCU ● I. COTEANU ● PETRU CREȚIA ● PAULA DIACONESCU ● C. DOBROGEANU GHEREA ● MIHAIL DRAGOMIRESCU ● MIRCEA ELIADE ● GALDI LÁSZLO ● AL'AIN GUILLERMOU ● G. IBRĂILEANU ● ROMAN JAKOBSON ● TITU MAIORESCU ● NICOLAE MANOLESCU ● SOLOMON MARCUS ● GEORGE MUNTEANU ● CONSTANTIN NOICA ● PERPESSICIUS ● NICOLAE PETRAȘCU ● D. POPOVICI ● SEXTIL PUȘCARIU ● I. SCURTU ● EUGEN SIMION ● VLADIMIR STREINU ● G. TOHĂNEANU ● TUDOR VIANU ● MIHAI ZAMFIR.

Selecție, Studiu introductiv și note critice de

GH. CIOMPEC

editura eminescu

ISBN 973-22-0081-2

Scanned with OKEN Scanner